ИСКУССТВО КИНО

3
1953

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 3
МАРТ
1953

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Передовая. Имя Сталина бессмертно 3

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

И. Масеев. Типическое и конфликт в драматургии . . 12
А. Караганов. Слово и образ 29
А. Тарасенков. Славные страницы кинодраматургии . 46

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

А. Борисов. Работа над историческим образом 57
В. Марецкая. В долгу перед моей современницей . . . 65
Н. Алисова. Наброски вместо портретов 73
С. Юткевич. Образ великого воина Албании 79
В. Шебалин. О кинооператоре 90

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

А. Грошев. Проблема типического и вопросы художественного мастерства 95
А. Шагинян. За развитие армянского киноискусства . . 106

ЗА РУБЕЖОМ

А. Федоров. Фестиваль советских фильмов в Китае . . 109
Адольф Мертл. Подготовка киноработников в Чехословакии 121
С. Токаревич. Еще один провал голливудской пропаганды 123

Фестиваль чехословацких фильмов 127
Советские фильмы в Лондоне 128

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва, 1953

ИМЯ СТАЛИНА БЕССМЕРТНО

В мире нет таких сил, которые могли бы остановить поступательное движение советского общества к коммунизму!

Непобедимо великое дело коммунизма, за которое отдал товарищ Сталин весь свой гений, всю свою неиссякаемую энергию и могучую волю, всю свою жизнь, свою кровь, каплю за каплей. Многие и многие века будет сиять священное имя Сталина — величайшего мыслителя и революционера, вождя и учителя трудящихся, гениального продолжателя великого дела Ленина, озаряя путь всему человечеству!

В обращении Центрального Комитета Коммунистической партии Советского Союза, Совета Министров Союза ССР и Президиума Верховного Совета СССР ко всем членам партии, ко всем трудящимся Советского Союза говорится:

«Имя СТАЛИНА — бесконечно дорого для нашей партии, для советского народа, для трудящихся всего мира. Вместе с Лениным товарищ СТАЛИН создал могучую партию коммунистов, воспитал и закалил ее; вместе с Лениным товарищ СТАЛИН был вдохновителем и вождем Великой Октябрьской социалистической революции, основателем первого в мире социалистического государства. Продолжая бессмертное дело Ленина, товарищ СТАЛИН привел советский народ к всемирно-исторической победе социализма в нашей стране. Товарищ СТАЛИН привел нашу страну к победе над фашизмом во второй мировой войне, что коренным образом изменило всю международную обстановку. Товарищ СТАЛИН вооружил партию и весь народ великой и ясной программой строительства коммунизма в СССР».

Необъятно величие и значение деятельности товарища Сталина для советского народа и для трудящихся всех стран!

Великий зодчий коммунизма, товарищ Сталин мудро и смело решал сложнейшие политические проблемы, от которых зависели судьбы всего человечества. Все народы мира знают товарища Сталина как великого знаменосца мира.

Бессмертный гений Сталина воплощен сегодня в нашем могучем советском многонациональном государстве — оплоте мира и безопасности народов, в несокрушимом лагере демократии и социализма, в величии и непобедимости идей коммунизма. Бессмертный гений Сталина воплощен сегодня в выпестованной им Коммунистической партии Ленина—Сталина, самой могучей и авторитетной партии, какую только знала история человечества.

Советские люди и все прогрессивное человечество знают, что наша героическая Коммунистическая партия, воплощающая в себе ум, честь и совесть нашей эпохи, сильна и непобедима верностью идеям Ленина и Сталина, стальным единством своих рядов, нерушимой сплоченностью,

неразрывной связью с народом. Товарищ Сталин всю свою жизнь учил тому, что нет ничего выше звания члена Коммунистической партии.

Товарищ Сталин оставил нашей партии величайшее идейное наследство. Гениальный мыслитель, он творчески развил в новых исторических условиях учение марксизма-ленинизма. Имя Сталина справедливо стоит рядом с именами Маркса, Энгельса, Ленина.

Обогащая марксизм-ленинизм теоретическими открытиями, новыми выводами и положениями, отвечающими новым историческим условиям и задачам, товарищ Сталин дал Коммунистической партии, советскому народу непобедимую силу, уменье прокладывать новые пути в истории, ясно видеть цель нашего поступательного движения, быстрее и прочнее закреплять достигнутые победы.

В классическом труде «Экономические проблемы социализма в СССР», опубликованном накануне XIX съезда КПСС, товарищ Сталин гениально обосновал пути перехода от социализма к коммунизму, определил важнейшие черты коммунистического общества. В этом труде предельно точно обобщены успехи социалистического строительства в СССР, указаны пути достижения великой цели — коммунизма. Подвергнув тщательному и всестороннему анализу экономические проблемы социализма, товарищ Сталин открыл и сформулировал основной экономический закон социализма, существенными чертами и требованиями которого являются обеспечение максимального удовлетворения постоянно растущих материальных и культурных потребностей всего общества путем непрерывного роста и совершенствования социалистического производства на базе высшей техники. И. В. Сталин научно доказал, что действия этого закона определяют все главные стороны и все главные процессы развития социалистического общества, обусловливают историческую неизбежность торжества коммунизма.

Никогда еще в марксистской науке не ставились с такой грандиозностью задачи культурного воспитания общества, как поставлены они И. В. Сталиным.

И. В. Сталин указывает, что культурный рост всего общества есть одно из важнейших условий подготовки перехода к коммунизму. Необходимо, учит товарищ Сталин, добиться такого культурного роста общества, «который бы обеспечил всем членам общества всестороннее развитие их физических и умственных способностей, чтобы члены общества имели возможность получить образование, достаточное для того, чтобы стать активными деятелями общественного развития, чтобы они имели возможность свободно выбирать профессию, а не быть прикованными на всю жизнь, в силу существующего разделения труда, к одной какой-либо профессии».

Эти сталинские положения являются программой культурного воспитания общества.

Сталин дал народам нашей многонациональной страны программу создания социалистической культуры, социалистической по содержанию, национальной по форме. Сталинское учение о нации осветило путь развития многонационального советского искусства. Товарищ Сталин учил: «пролетарская культура, социалистическая по своему содержанию, принимает различные формы и способы выражения у различных народов, втянутых в социалистическое строительство, в зависимости от различия языка, быта и т. д. Пролетарская по своему содержанию, национальная по форме,— такова та общечеловеческая культура, к которой идет социализм».

Сталин был великим другом и мудрым наставником мастеров советской культуры. Безгранично велика его роль в развитии советского социалистического искусства. С именем Сталина связан новый этап в развитии марксистско-ленинской эстетики, связаны все успехи, все

достижения советской литературы и искусства. В его мудрых советах и гениальных указаниях черпали советские писатели и художники знание законов самого передового метода искусства — метода социалистического реализма.

Товарищ Сталин всегда указывал деятелям советского искусства и литературы на их великие и ответственные задачи в воспитании народа, в борьбе за торжество идей коммунизма. В исторической беседе с группой писателей на квартире у А. М. Горького 26 октября 1932 года товарищ Сталин назвал писателей «инженерами человеческих душ», определил высокое общественно-преобразующее назначение художественного творчества.

Определение И. В. Сталиным метода социалистического реализма положило начало новому этапу в развитии советского искусства, способствовало созданию выдающихся произведений, обогативших сокровищницу мировой прогрессивной культуры.

Одним из основных требований социалистического реализма является правдивое, конкретно историческое отражение жизни в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма.

Пишите правду,— говорил товарищ Сталин художникам, призывая их прежде всего быть честными в отображении правды жизни, быть честными перед народом, перед партией. Правда жизни является высшим законом искусства социалистического реализма.

Метод социалистического реализма дает возможность писателям и художникам правдиво и исторически конкретно отразить существенные стороны действительности в ее революционном развитии, во всей ее сложности и многообразии.

Товарищ Сталин наглядно доказал, что познание художником правды жизни и изучение теории марксизма — это неразрывный процесс: если писатель честно, в высокохудожественной форме отразит правду жизни, он непременно придет к марксизму.

Товарищ Сталин всегда напоминал, что подлинное искусство отражает существенные черты действительности, существенные черты исторического развития. Отступление от правды жизни, от правды исторического развития неизбежно вызывает и нарушение правды художественной.

И. В. Сталин учил рассматривать жизнь именно такой, какова она в действительности, учил не бояться правды, не бояться взглянуть правде в глаза, как бы она ни была горька.

Только честное, правдивое изображение действительности приводит художника к искусству высокоидейному, а следовательно, и партийному. И. В. Сталин развил в новых исторических условиях ленинский принцип партийности в искусстве и разоблачил вульгарное, немарксистское понимание этого принципа. Ленинско-сталинским принципом партийности проникнуты исторические постановления ЦК ВКП(б) по вопросам литературы, театра, музыки, кино.

Товарищ Сталин разъяснил глубокое значение политики партии как жизненной основы советского строя, а следовательно, и советского искусства и литературы. Писатели и художники должны руководствоваться тем, что составляет жизненную основу советского строя,— его политикой. Сила советской литературы, самой передовой литературы в мире, указывается в постановлении ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград», состоит в том, что она является литературой, у которой нет и не может быть других интересов, кроме интересов народа, интересов государства. Призывая художников писать правду, резко осуждая лживое изображение жизни, товарищ Сталин всегда напоминал художни-

кам о высокой требовательности к художественным достоинствам произведений искусства. Чтобы успешно выполнить свои задачи, учил товарищ Сталин, художник должен неустанно заботиться и об идейном содержании и о художественной форме произведения, совершенствовать свое художественнное мастерство, быть взыскательным к собственному творчеству.

И. В. Сталин учил «инженеров человеческих душ» величайшей требовательности к себе, высокой сознательности, уменью государственно мыслить, разбираться во всей сложности общественных отношений, так как без этого уменья нельзя отобразить правду жизни. И. В. Сталин учил непримиримости к проявлениям безидейности, низкопоклонства перед растленной буржуазной «культурой», нетерпимости к формализму и эстетству. И. В. Сталин учил ненавидеть самоуспокоенность и самодовольство в творчестве.

Гениальные работы И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания», «Экономические проблемы социализма в СССР», являясь непревзойденными образцами творческого марксизма, имеют огромное историческое значение для развития всех общественных наук, в том числе и для литературы и искусства. Каждое новое произведение И. В. Сталина вносило неоценимый вклад в сокровищницу марксизма, развивало и обогащало все области знания.

В труде «Марксизм и вопросы языкознания» И. В. Сталин осветил ряд сложнейших проблем марксистской философии, истории и политической экономии, теории познания, диалектики и логики, этнографии и языкознания, литературоведения и эстетики, которые будут черпать в гениальных сталинских работах по языкознанию новые творческие идеи, новые импульсы к научным открытиям. В этом классическом труде товарищ Сталин нанес сокрушительный удар по вульгаризации не только в области языкознания, но и в области эстетики, в области теории социалистического реализма. Товарищ Сталин нанес сокрушительный удар по пролеткультовским и рапповским упростителям и вульгаризаторам марксизма, не учитывающим специфики общественных явлений, специфики литературы и искусства. Работа И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» учит нас тщательно и всесторонне анализировать своеобразие художественной формы произведения, мастерства художника, учит уважению к специфике художественного творчества, к его особым законам.

Труд И. В. Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР» помогает нам глубже понять природу и закономерности развития искусства. Основной экономический закон социализма, открытый И. В. Сталиным, помогает глубоко уяснить главные особенности и задачи советского искусства.

И. В. Сталин сказал:

«Цель социалистического производства не прибыль, а человек с его потребностями, то есть удовлетворение его материальных и культурных потребностей».

Величайший гуманист нашего времени Сталин учил, что «социализм, марксистский социализм, означает не сокращение личных потребностей, а всемерное их расширение и расцвет, не ограничение или отказ от удовлетворения этих потребностей, а всестороннее и полное удовлетворение всех потребностей культурно-развитых трудящихся людей».

Самым главным в социалистическом искусстве является человек, создающий все ценности и блага жизни на земле, человек с многогранными и постоянно растущими потребностями. Подлинными героями нашего искусства являются те, о которых товарищ Сталин сказал великие слова: «Рабочие и крестьяне, без шума и треска строящие заводы и фабрики, шахты и железные дороги, колхозы и совхозы, создающие все

блага жизни, кормящие и одевающие весь мир,— вот кто настоящие герои и творцы новой жизни».

Именно этим и определяется глубокая гуманность и высокая идейность нашего искусства, его оптимизм, жизнеутверждающая сила, его высокая воспитательная роль.

Сталин учит любовно растить человека, подобно садовнику, любовно растящему плодовое дерево. Любовью к человеку, верой в него, заботой о его всестороннем развитии пронизаны все работы товарища Сталина.

В «Экономических проблемах социализма в СССР» И. В. Сталин показал, что деятельность нашей партии, нашего государства, всего нашего общества должна строиться в соответствии с объективными экономическими законами социализма. Следовательно, чтобы отразить правду нашей жизни в искусстве, художник должен знать эти законы, изучать их.

Бессмертные труды И. В. Сталина вооружают наших писателей и художников самым верным методом познания действительности, раскрывают объективные законы развития общественной жизни, позволяют видеть ее в развитии, распознавать типичное и главное.

Следуя мудрым указаниям товарища Сталина, наша партийная печать разоблачила вредную лжетеорию бесконфликтности, мешавшую нашему искусству обличать отживающее, прогнившее, содействовать развитию и победе нового, утверждать эту победу. Эта лживая теория мешала нашим художникам выполнять высокие обязанности «инженеров человеческих душ», быть активными поборниками всего нового, передового, смело критиковать старое, омертвевшее, выжигать огнем сатиры все отрицательное.

В отчетном докладе XIX съезду партии о работе Центрального Комитета намечена боевая сталинская программа развития советской литературы и искусства, дано четкое и ясное марксистско-ленинское истолкование важнейших вопросов литературы и искусства, в частности, проблемы типичности как проблемы политической, типического как основной сферы проявления партийности в реалистическом искусстве. Товарищ Маленков, основываясь на сформулированных товарищем Сталиным принципах социалистического реализма, показал, что понимание типического только как наиболее распространенного, часто повторяющегося, статистически среднего, принижало общественную роль социалистического искусства, уводило от изображения борьбы нового со старым, от самых острых и общественно важных явлений нашей современности, не подчеркивало неодолимости нового.

В ясном и четком определении типического, данном в докладе товарища Г. М. Маленкова («типичность соответствует сущности данного социально-исторического явления, а не просто является наиболее распространенным, часто повторяющимся, обыденным»), подчеркивается в первую очередь необходимость глубокого знания закономерностей действительности для изображения того, что с наибольшей полнотой и заостренностью выражает сущность социально-исторического явления.

Верный соратник И. В. Сталина Г. М. Маленков призвал писателей и художников «смело показывать жизненные противоречия и конфликты, уметь пользоваться оружием критики, как одним из действенных средств воспитания».

«Сила и значение реалистического искусства, — говорил товарищ Маленков, — состоит в том, что оно может и должно выявлять и раскрывать высокие душевные качества и типичные положительные черты характера рядового человека, создавать его яркий художественный образ, достойный быть примером и предметом подражания для людей».

Всеобъемлющий гений Сталина подготовил расцвет самого важного и массового из искусств — кино, поднял это самое молодое из искусств

на небывалую высоту. Товарищ Сталин проявлял исключительную заботу о росте и развитии этого наиболее любимого народом искусства, уделял ему повседневное внимание. С гениальной прозорливостью направлял он развитие киноискусства, давал мастерам кино мудрые советы и конкретные творческие указания. По личному указанию товарища Сталина созданы такие выдающиеся произведения советского кино, как «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Великое зарево», «Александр Невский», «Чапаев», «Щорс», «Сталинградская битва», «Падение Берлина» и многие, многие другие. И. В. Сталину обязаны мы выдающимися успехами советской кинематографии, завоевавшими ей мировую славу.

В приветствии работникам советской кинематографии в день ее пятнадцатилетия товарищ Сталин писал:

«Кино в руках Советской власти представляет огромную, неоценимую силу.

Обладая исключительными возможностями духовного воздействия на массы, кино помогает рабочему классу и его партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовывать массы на борьбу за социализм, подымать их культуру и политическую боеспособность.

Советская власть ждет от вас новых успехов — новых фильм, прославляющих подобно «Чапаеву» величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки.

Советская власть ждет от вас смелого проникновения ваших мастеров в новые области «самого важного» (Ленин) и самого массового из искусств — кино».

Вдохновляющие указания товарища Сталина явились программой дальнейшего развития советского киноискусства.

Мы с гордостью можем сказать, что в лучших произведениях советского кино, созданных после «Чапаева», в таких, например, как «Великий гражданин», «Клятва», «Сталинградская битва», «Третий удар», «Падение Берлина», «Незабываемый 1919 год» и многих других, величие исторических дел советского народа передано с глубоким проникновением и подлинной исторической правдой.

Горький говорил о нашем времени: «Мы выступаем в стране, освещенной гением Владимира Ильича Ленина, в стране, где неутомимо и чудодейственно работает железная воля Иосифа Сталина». Показать, запечатлеть в художественных образах все величие движения нашего народа к коммунизму — вот та почетная задача, которая была поставлена перед нашим искусством историей, питала его неувядаемой животворной силой.

Ваятели и живописцы, поэты и музыканты, художники театра и кино неоднократно обращались в своем творчестве к воссозданию образов величайших людей нашей эпохи, гениев человечества — Ленина и Сталина.

Именно образы Ленина и Сталина, образы величайшей мудрости и силы народной, требовали от художника глубокой и подлинной правды, высокой идейности, художественной силы, искусства близкого и понятного народу.

В высоком и благородном стремлении достойно воплотить в художественных образах великие дела нашего народа, его героическую борьбу за коммунизм росло, зрело, двигалось вперед советское киноискусство, завоевывая свои крупнейшие победы.

Руководствуясь мудрыми сталинскими советами, мастера советского кино создали выдающиеся произведения, правдиво отображающие достижения советского народа, славные события истории нашей Родины,

рассказывающие о героизме, высокой морали и патриотизме советских людей, о борьбе нашего народа за мир во всем мире.

Сила и значение таких кинопроизведений, как «Молодая гвардия», «Повесть о настоящем человеке», «Далеко от Москвы», «Кавалер Золотой Звезды», «Кубанские казаки», «Донецкие шахтеры», состоит в том, что они показали высокие моральные качества и типичные положительные черты характера рядового советского человека, великого и скромного строителя коммунизма, не знающего на своем пути к священной цели никаких преград.

Самое молодое из искусств, советское кино, благодаря неустанной заботе нашей партии и лично товарища Сталина стало неотъемлемой составной частью нашей социалистической культуры.

На траурном митинге на Красной площади во время похорон Иосифа Виссарионовича Сталина товарищ Г. М. Маленков сказал:

«Уход из жизни нашего вождя и учителя Великого Сталина возлагает на всех советских людей обязанность множить свои усилия в осуществлении грандиозных задач, стоящих перед советским народом, увеличивать свой вклад в общее дело строительства коммунистического общества, укрепления могущества и обороноспособности нашей социалистической Родины.

Трудящиеся Советского Союза видят и знают, что наша могучая Родина идет к новым успехам. У нас есть все необходимое для построения полного коммунистического общества.

С твердой верой в свои неисчерпаемые силы и возможности советский народ творит великое дело строительства коммунизма. В мире нет таких сил, которые могли бы остановить поступательное движение советского общества к коммунизму!»

Решения XIX съезда Коммунистической партии Советского Союза, гениальные произведения товарища Сталина, задачи нашей внешней и внутренней политики, изложенные в речах Председателя Совета Министров СССР товарища Г. М. Маленкова и первых заместителей Председателя Совета Министров СССР товарищей Л. П. Берия и В. М. Молотова 9 марта 1953 года, открывают перед нашей Родиной величественные перспективы, путь к полной победе коммунизма в нашей стране.

В речах ближайших учеников и соратников великого Сталина товарищей Г. М. Маленкова, Л. П. Берия, В. М. Молотова выражена несгибаемая воля Коммунистической партии и советского народа неуклонно идти вперед по пути коммунизма. И нет таких сил, которые могли бы остановить наше поступательное движение, помешать нам в свершении великих дел.

Советский народ уверенно смотрит в будущее, идя по пути, по которому ведет его Коммунистическая партия.

В результате победы социализма в нашей стране утвердилось безраздельное господство новой, социалистической — самой передовой и прогрессивной идеологии. Это идеология равноправия всех рас и наций, идеология дружбы народов, нерушимую основу которой составляет марксизм-ленинизм.

В нашем обществе, спаянном морально-политическим единством, воплощены в жизнь великие гуманные идеи равенства и братства народов.

Организуя массы на выполнение грандиозных планов коммунистического строительства, наша партия неуклонно воспитывает советских людей в духе пролетарского интернационализма и укрепления братских связей с трудящимися всех стран, в духе нерушимой дружбы народов СССР.

Воспитанные в духе советской идеологии дружбы народов, все нации СССР во главе с великим русским народом под руководством Коммуни-

стической партии активно участвуют в строительстве коммунизма, множат свои усилия в осуществлении грандиозных задач, поставленных XIX съездом партии, все шире и полнее проявляют свои творческие способности и таланты.

Источник великой силы нашего государства заключается в том, что наше правительство кровно и неразрывно связано с народом, опирается на народ, во всей своей деятельности проводит политику, отвечающую жизненным интересам народа. У нашего правительства нет иных целей, кроме высокой цели борьбы за счастье трудящихся. В этом — одно из важнейших условий дальнейшего сплочения народов СССР вокруг своего Советского правительства, дальнейшего укрепления мощи нашей Родины.

В росте политической и трудовой активности советских людей, в расцвете их талантов и дарований — залог новых побед коммунистического строительства.

Высокие и благородные задачи ставит наше время перед литературой и искусством.

Партия учит нас неустанно добиваться повышения коммунистической сознательности трудящихся, развивать в массах высокое чувство общественного долга, воспитывать их в духе патриотизма и интернационализма, повышать революционную бдительность, укреплять уверенность в победе нашего великого дела.

Партия учит нас смело вскрывать имеющиеся в нашем обществе недостатки и со всей решительностью и непримиримостью искоренять их, открыто, прямо и честно говорить о них народу.

В нашем обществе нет классовой базы для господства буржуазной идеологии, для распространения реакционных идей национализма и космополитизма. Однако нельзя забывать, что в нашем обществе существуют еще пережитки капитализма в сознании некоторой части людей и что эти пережитки всячески старается оживлять и поддерживать враждебное капиталистическое окружение, чтобы подорвать мощь нашего социалистического строя. Зарубежные реакционные силы пытаются забрасывать к нам шпионов и диверсантов, использовать идеологически неустойчивых людей, носителей буржуазных взглядов и буржуазной морали, карьеристов и перерожденцев. Поэтому постоянная и высокая политическая бдительность является необходимым качеством всех советских людей.

Огромные обязанности в мобилизации советских людей на дальнейшие успехи коммунистического строительства, в великой борьбе по выращиванию нового, светлого и выкорчевыванию обветшалого и омертвевшего в нашей жизни ложатся на мастеров советского киноискусства.

В докладе на XIX съезде партии товарищ Г. М. Маленков справедливо указал на то, что в кинематографии не устранены недостатки — она все еще мало создает хороших фильмов, имеющих большое воспитательное значение, и плохо использует все имеющиеся возможности, чтобы выпускать много хороших и разнообразных фильмов.

«Необходимо учитывать,— говорил Г. М. Маленков,— что идейный и культурный уровень советского человека неизмеримо вырос, его вкусы воспитываются партией на лучших произведениях литературы и искусства. Советские люди не терпят серости, безидейности, фальши и предъявляют высокие требования к творчеству наших писателей и художников. В своих произведениях наши писатели и художники должны бичевать пороки, недостатки, болезненные явления, имеющие распространение в обществе, раскрывать в положительных художественных образах людей нового типа во всем великолепии их человеческого достоинства и тем самым способствовать воспитанию в людях нашего общества характеров, навыков, привычек, свободных от язв и пороков, порожденных капитализмом».

Нашему зрителю нужны вдохновенные фильмы о советских тружениках, которые являются настоящими героями и творцами новой жизни, решают судьбы истории, нужны фильмы о великом маленьком человеке, о простых советских людях — строителях коммунизма, о грандиозном размахе их созидательного творчества.

Долг мастеров самого массового и популярного из искусств создавать крупные художественные произведения, достойные нашего великого народа, с подлинным мастерством отобразить его великие дела, его героическую борьбу за коммунизм, раскрыть высокие душевные качества и типичные положительные черты характера рядового советского человека, создать его яркий художественный образ, достойный быть примером и предметом подражания.

Партия и народ ждут от мастеров советского кино произведений, в которых ярко будет раскрыт прекрасный облик строителей коммунизма, многогранно и правдиво будет показан их внутренний мир, их глубокая убежденность в правоте своего дела, их безграничная любовь к социалистической Отчизне, их монолитное единство и сплоченность вокруг Коммунистической партии.

Долг мастеров советского кино глубже изучать жизнь нашего народа, изучать бессмертные труды Маркса—Энгельса—Ленина—Сталина, совершенствовать свое художественное мастерство, смело проникать в новые области самого массового из искусств — кино.

Бессмертное имя великого Сталина всегда будет вдохновлять «инженеров человеческих душ» на осуществление их великого патриотического призвания, на создание новых и новых художественных произведений, зовущих к полному торжеству великого дела построения коммунизма в нашей стране.

И. МАСЕЕВ

ТИПИЧЕСКОЕ И КОНФЛИКТ В ДРАМАТУРГИИ

Все замечательные победы, все грандиозные достижения советского народа, уверенно идущего к коммунизму, неразрывно связаны с именем великого Сталина.

Научный гений Сталина вооружил советских художников могущественным методом социалистического реализма, означающим качественно новую, высшую ступень в развитии мирового искусства.

Вдохновленное животворными сталинскими идеями, искусство социалистического реализма является самым революционным, самым правдивым искусством в истории человеческой культуры. «Пишите правду!» — эти предельные по глубине мысли слова товарища Сталина стали боевым девизом художников социалистического реализма.

Быть правдивым в искусстве — это значит видеть и верно отражать действительность в ее движении и изменениях; видеть и отражать жизнь в процессе беспрерывного обновления и революционного развития, а следовательно, уметь отличать новое от старого, показывать борьбу нового со старым, неодолимость нового, неминуемую победу нового над старым.

Быть правдивым в искусстве — это значит видеть и верно отражать препятствия и трудности, столкновения и серьезные жизненные противоречия, которые неизбежно встречаются на пути строителей коммунизма и преодоление которых требует от советских людей больших усилий, высокого сознания своего патриотического долга.

И. В. Сталин писал А. М. Горькому: «не у всякого хватает нервов, силы, характера, понимания воспринять картину грандиозной ломки старого и лихорадочной стройки нового, как картину д о л ж н о г о и значит ж е л а т е л ь н о г о, мало похожую к тому же на райскую идиллию «всеобщего благополучия», долженствующего дать возможность «отдохнуть», «насладиться счастьем».

И. В. Сталин призывал художников создавать произведения, проникнутые пафосом борьбы с недостатками, глубокой верой в преодоление всех препятствий, возникающих на пути нашего движения вперед.

В приветствии работникам кино в 1935 году И. В. Сталин указал на необходимость создания фильмов, «прославляющих подобно «Чапаеву» величие исторических дел борьбы за власть рабочих и крестьян Советского Союза, мобилизующих на выполнение новых задач и напоминающих как о достижениях, так и о трудностях социалистической стройки».

И. В. Сталин заботился о развитии всех видов и всех жанров советского искусства, отражающих многообразие противоречий и конфликтов самой действительности. М. Чиаурели вспоминает о том, что в одной из бесед с кинематографистами товарищ Сталин остановился, в частности, на задачах советской кинокомедии. Он отметил, что комедия — важный жанр советского искусства, если только она не направлена на

издевательство над советскими людьми, а ставит перед собой благородную задачу воспитания, если она — бодрая, брызжущая радостью жизни, помогающая бороться с пережитками капитализма в сознании людей.

Следуя прямым указаниям товарища Сталина, партийная печать вскрыла порочность враждебной советскому искусству «теории» бесконфликтности, которая уводила художников от разоблачения носителей буржуазных взглядов и буржуазной морали — явных и скрытых врагов коммунизма, сохранившихся внутри нашей страны, уводила от борьбы со злом, с отрицательными явлениями, которые еще имеют место в нашей жизни.

Развивая сформулированные И. В. Сталиным принципы, Г. М. Маленков в докладе на XIX съезде КПСС призвал советских художников воспевать высокий моральный облик советского человека, выжигать огнем сатиры все отрицательное, прогнившее, омертвевшее, все то, что тормозит движение нашего общества к коммунизму, смело вскрывать острые жизненные противоречия и конфликты.

1

Место и роль конфликта в реалистическом искусстве обусловлены не только необходимостью художественного отражения и воспроизведения правды жизни, борьбы между новым и старым, являющейся основой, источником развития природы и общества, но и специфическими особенностями самого искусства.

Сущность и специфические особенности реалистического искусства как художественного способа освоения мира состоят прежде всего в специфическом предмете искусства. Если предметом науки являются закономерности той или иной формы движения материи, той или иной области общественной жизни, а предметом философии — наиболее общие законы природы, общества и мышления, то, как справедливо отмечали классики русской эстетики XIX века, главным и прямым предметом искусства является человек (Чернышевский). Реалистическое искусство делает предметом своего отражения прежде всего «человека и дела его», «всего человека, со всем разнообразием его определений и действительности» (Салтыков-Щедрин).

Реалистическое искусство воспроизводит жизнь и деятельность человека как «совокупности общественных отношений» в форме верного, правдивого изображения типичных человеческих характеров в типичных обстоятельствах, которые окружают эти характеры и заставляют их действовать.

Специфический предмет искусства определяет специфическую форму художественного отражения действительности и в то же время специфическую форму обратного активного воздействия искусства на действительность, на человеческую жизнь.

Главной, в то же время специфической, присущей только искусству задачей является типизация, особый способ проникновения в сущность вещей и явлений, особый способ обобщения явлений реального мира.

Типическое, учит марксистско-ленинская эстетика, соответствует сущности данного социально-исторического явления, а не просто является наиболее распространенным, часто повторяющимся, обыденным. В этом одно из принципиальных отличий реалистического искусства от натурализма, который интересуется прежде всего обыденным, часто повторяющимся, наиболее распространенным, лишая себя тем самым возможности проникнуть в сущность жизненных процессов, ползая лишь по поверхности вещей и явлений, по задворкам жизни.

Для художников подлинно реалистического искусства типическое отнюдь не означает какое-то статистическое среднее. Они видят типичное

не только в том, что наиболее часто встречается, но в том, что с наибольшей полнотой и заостренностью выражает сущность данной социальной силы.

Отражая и воспроизводя жизнь и деятельность людей, как развитие типических человеческих характеров в типических обстоятельствах, искусство должно выражать закономерное, необходимое, общее, существенное, заключающееся в отражаемых им жизненных процессах, в форме живых индивидуальных явлений. В этом и состоит типизация, как присущий только искусству способ обобщения в конкретно-чувственной, индивидуальной форме.

Типизируя действительность, художник выделяет и отбирает наиболее характерные классовые черты, поступки, психологические особенности, привычки, вкусы, стиль речи и т. п., сходные для целого ряда людей, после чего объединяет их, обобщает в одном типическом характере, сохраняя при этом живую индивидуальную форму.

Характер человека, его внутренний духовный мир невозможно глубоко и всесторонне показать без художественного воплощения жизненных конфликтов.

К. Маркс и Ф. Энгельс считали, что драматургическое произведение только тогда может выразить в высоко художественной форме глубокое идейное содержание, если отдельные типические характеры действующих лиц резко «разграничены и противопоставлены друг другу». Резко разграниченные, противопоставленные друг другу типические характеры, выражающие сущность того или иного социально-исторического явления, позволяют воплотить в художественной форме жизненные конфликты, которые лежат в основе идейного содержания реалистического драматургического произведения.

Вопрос о сущности типического и о его роли в художественном произведении реализм решает принципиально противоположно тому, как решают враждебные ему направления (натурализм, формализм). Это обусловило и столь же противоположное решение вопроса о сущности и роли конфликта в искусстве.

Натурализм разрушает типичность художественного образа, метафизически отрывая индивидуальное от общего в художественном образе, в ущерб обобщенности абсолютизируя индивидуальное. Теряя свое обобщающее значение, натуралистические образы превращаются в мертвые копии отдельных вещей и явлений, в фиксацию частных моментов в жизни, в простое протоколирование единичных фактов.

В противоположность натурализму, который смешивает, отождествляет художественную правду и правду действительности, И. Гончаров, выражая отношение к этой проблеме всех русских писателей-реалистов, писал: «Художественная правда и правда действительности — не одно и то же. Явление, перенесенное целиком из жизни в произведение искусства, потеряет истинность действительности и не станет художественной правдой».

Так называемая теория факта, проповедывавшаяся лефовцами, рекомендовала писателю быть только регистратором фактов и лишала художественный вымысел, обобщение, типизацию права на существование в советском искусстве. Выступая против этой теории, А. М. Горький указал на то, что факт — еще далеко не вся правда, а только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства. «Нельзя жарить курицу вместе с перьями, а преклонение перед фактом ведет именно к тому, что у нас смешивают случайное и несущественное с коренным и типическим. Нужно научиться выщипывать несущественное оперение факта, нужно уметь извлекать из факта смысл».

Разрушение типичности художественного образа происходит и в том случае, когда метафизически разрывается обобщенность и индивидуаль-

ность в ущерб индивидуальности действующего лица. Ф. Энгельс называл такое абсолютизирование обобщенного «дурной индивидуализацией», считая ее характерным признаком несамостоятельных, подражательных драматических произведений, в которых процесс создания типических образов заменен «мелочным умничанием» и которые свидетельствуют либо о незнании драматургом жизни, либо об отсутствии у него художественного таланта и профессионального мастерства.

В результате «дурной индивидуализации» у героев пьесы «личность... растворяется в принципе», они выглядят не живыми людьми с яркими индивидуальными характерами, а «простыми рупорами духа времени» (К. Маркс). При этом появляются не реалистические художественные образы, а некие абстрактные символы: «ум», «гордость», «злодейство», «скупость», то есть простые аллегории и схемы.

В своем письме к Лассалю К. Маркс упрекает его как автора трагедии «Франц фон Зикинген» за то, что Гуттен, один из героев трагедии, слишком представляет одно лишь «воодушевление». Как замечает Маркс, это скучно, да и несправедливо: ведь Гуттен был не только рыцарем-мятежником, но и умницей, отчаянным остряком и вообще имел ряд характерных черт.

Ф. Энгельс, обратив внимание М. Каутской на то, что один из героев ее романа чересчур «безупречен» и вообще «слишком хорош для этого мира», заметил: «Но автору никогда не следует чрезмерно восторгаться своим героем...»

Автор может и должен заставить восторгаться или ужасаться зрителя, читателя только посредством реалистического изображения типических характеров в типических обстоятельствах.

Абстрактному, «недостаточно реалистическому» взгляду на драму, «шиллеровщине» Маркс и Энгельс противопоставляли «шекспиризирование», подлинно реалистическое понимание драмы, при котором характеры той и другой среды, сталкивающиеся в пьесе, обрисованы с «четкостью индивидуализации», действующие лица наделены многообразными характерными, индивидуальными чертами. Только благодаря подлинно реалистическим художественным образам, среди которых «каждое лицо — тип, но вместе с тем и вполне определенная личность», можно добиться полного слияния «большой идейной глубины, сознательного исторического содержания... с шекспировской живостью и богатством действия». Именно в подобном слиянии Маркс и Энгельс видели «будущее драмы».

Огромное значение проблеме индивидуализации, раскрытию внутреннего духовного мира героев художественных произведений придавали классики русской материалистической эстетики и реалистического искусства.

Белинский считал, что драматическое произведение вообще не может существовать «без сильного развития индивидуальностей и личности». Он резко критиковал антиреалистическую сущность «мелодраматизма», согласно которому «нет людей, а есть только или герои добродетели, или злодеи». Белинский высоко ценил типические образы скупцов, созданные Пушкиным и Гоголем, прежде всего за то, что и Скупой рыцарь и Плюшкин «пожираемы одною гнусною страстью и все-таки нисколько один на другого не похожи, потому что и тот, и другой — не аллегорическое олицетворение выражаемой ими идеи, но живые лица, в которых общий порок выразился индивидуально, лично».

Чернышевский писал, что без разнообразия в стремлениях нет живого человека. Поэтому человек в искусстве должен являться со всем разнообразием стремлений, какие бывают у живого человека. Герой драмы, у которого только одно чувство, одно стремление, который больше ничего не видит, не слышит и не чувствует, будет «мертвым, сухим скелетом, а не человеком». Но в то же время человек может победить, подчинить своему

главному стремлению все другие разнообразные стремления, увлекавшие его с главного пути. Правда, для этого ему часто нужно преодолеть борьбу с самим собой, но чем тяжелее эта борьба, тем лучше, сильнее выскажется могущество, возвышенность его главного нравственного стремления.

Одну из самых главных обязанностей художника Салтыков-Щедрин видел в «устройстве внутреннего мира его героев». Человек очень сложен, а его внутренний мир чрезвычайно разнообразен. Тот писатель, который изобразит этот мир серо и однообразно, который исчерпает его одной или несколькими красками или нотами, создаст картину фальшивую и по существу безобразную. Если художник будет видеть в людях носителей ярлыков или представителей фирм, то результатом его работы будут не живые люди, а тени, или, по меньшей мере, «мертвые тела».

Таким образом, уже сам процесс типизации в искусстве предполагает проникновение в сущность жизненных противоречий и конфликтов, их художественное обобщение и индивидуализацию.

На основе единства обобщения и индивидуализации, абстрагирования и конкретизации, то есть на основе типизации, созданы все классические образы мировой литературы и искусства: Гамлет и Дон-Кихот, Фауст и Чацкий, Хлестаков и Обломов, Егор Булычов и Любовь Яровая, Чапаев и профессор Полежаев. Образы русских богатырей, созданные народной фантазией, представляют собой прежде всего яркие колоритные фигуры, благодаря четкой индивидуализации рельефно отличающиеся один от другого как живые, реальные люди. В то же время это типические обобщения, выражающие в высоко художественной форме типические героические черты характера великого русского народа, его любовь к Родине, смелость в борьбе против чужеземных захватчиков.

Одной из важнейших специфических особенностей художественной формы отражения действительности является особая роль художественного воображения, «догадки» и «выдумки», художественной фантазии в искусстве. «Художественность» без «вымысла» — невозможна, не существует», — говорил А. М. Горький, который «воображение», «домысел» и «художественное мышление» считал вещами почти совпадающими.

Но поскольку гипотеза (домысел) — родная сестра гиперболе (преувеличению), подлинное искусство, неоднократно подчеркивал Горький, обладает правом преувеличивать; Геркулесы, Прометеи, Дон-Кихоты, Фаусты — не плоды голой фантазии, а вполне закономерное и необходимое поэтическое преувеличение реальных фактов. Драматург имеет право взять любое из качеств, присущих человеку, углубить, расширить его, придать ему остроту и яркость. Именно к этому сводится процесс создания характера в искусстве.

Тов. Г. М. Маленков еще раз указал на XIX съезде КПСС: «Сознательное преувеличение, заострение образа не исключает типичности, а полнее раскрывает и подчеркивает ее».

Требование глубокой индивидуализации героев — одно из основных требований эстетики социалистического реализма.

Безразличие к человеку, попытки обезличить его, нивелировать людей чужды духу советского строя. Однако лжетеория бесконфликтности привела к антиреалистическому, искаженному, однобокому изображению действительности: в некоторых наших пьесах и кинофильмах на современные темы действующие лица не индивидуализированы, подбор их случаен, и они настолько похожи одно на другое, что их зачастую трудно различить. Не являясь типическими характерами, эти персонажи поверхностны и серы. Не проникая в сущность вещей и явлений, они не могут донести до зрителя идею произведения, а поэтому не могут заставить его поверить в правдивость изображаемого, не могут научить чему-либо, не могут увлечь и взволновать.

Образы героев таких сценариев, как «Щедрое лето» Е. Помещикова, Н. Далекого, «Покорители вершин» Д. Рондели, Н. Тихонова, и таких пьес, как «Студенты» В. Лифшица, «Где сосны шумят» Дм. Щеглова, «Сыновья Москвы» Н. Рожкова, «Наследники» С. Львова, «Под чужим небом» Б. Изакова и многих других, схематичны и поверхностны, бледны и мало выразительны. Авторам их оказалось не под силу наделить каждый персонаж живой, типической характеристикой. Зритель не видит богатого духовного мира советских людей. Вопреки жизненной правде, положительный герой в ряде произведений оказывается ограниченным, односторонним человеком. Под видом передового советского человека на сцене действуют безликие, мало чем примечательные люди, лишенные ума, таланта, вдохновения, ярких, запоминающихся характеров. Героям пьес и сценариев на современные темы часто не хватает широты мышления, большого кругозора, сильных чувств, что так свойственно передовому советскому человеку.

Выступая против одностороннего, обедненного, схематичного изображения советских людей, партия в то же время требует от советских писателей и художников отбросить неверное, выдвинутое лжетеорией бесконфликтности представление о том, что только лишь положительное должно быть объектом типизации, объектом изображения, а отрицательное, которое менее распространено в нашей действительности, чем положительное, не подлежит якобы типизации. Такой антиреалистический подход к отражению жизни в искусстве принижает, прежде всего, значение борьбы со всем старым и отживающим, с пережитками капитализма в сознании людей. Старое, отрицательное, косное и уходящее надо показывать в обобщенных, типических образах как явления, чуждые существу советской действительности.

Ложное представление о том, что отрицательное в нашей действительности не подлежит типизации, наносит вред и типизации положительных явлений.

Только умение «верно изображать отрицательные явления жизни даст возможность... верно изображать и положительные явления жизни, не становя их на ходули, не преувеличивая словом, не идеализируя их риторически», — писал В. Белинский.

Известно, что было время, когда перестраховщики запретили спектакль «Дни Турбиных», опасаясь показывать сильного и умного врага. Но товарищ Сталин по этому поводу заметил, что мы должны показывать врага таким, каков он есть.

Типический образ врага должен занять свое место в советском искусстве. Драматургам необходимо использовать тот опыт, который накопился у нас при решении этой сложной задачи (поручик Яровой в «Любови Яровой», троцкистское подполье в «Великом гражданине», Гитлер в «Падении Берлина», белогвардейские заговорщики в фильме «Незабываемый 1919 год»).

Одной из важнейших причин схематизма и поверхностности в изображении действующих лиц является то, что авторы не показывают их в процессе преодоления противоречий, в процессе активного действия, в жизненных столкновениях, в то время как только в них и проявляют себя человеческие характеры.

Маркс и Энгельс указывали на то, что разграничение и противопоставление типических характеров необходимо прежде всего для того, чтобы герой пьесы характеризовался не только тем, ч т о, но и тем, к а к он это д е л а е т в обстоятельствах, которые его окружают и заставляют действовать. Они требовали от художника-реалиста, чтобы главные действующие лица были не случайными людьми, а представителями определенных классов и направлений, чтобы поэтому мотивы своих поступков они черпали не в мелочных индивидуальных вожделениях, а в том историческом

течении, носителем которого они являются. При этом мотивы поступков должны быть выдвинуты «живо, активно, так сказать самородно... ходом самого действия», так, чтобы всякие «аргументирующие речи» стали бы совершенно излишними.

Белинский резко выступал против искусства дидактического, «холодного, сухого, мертвого», герои которого произносят риторические упражнения на заданные темы.

Не понимая дел, нельзя понять и людей иначе как внешне, писал В. И. Ленин А. М. Горькому. Через действие человека как участника борьбы можно выразить и понять не только психологию человека, но и смысл борьбы, ее общественное и политическое значение.

Сам М. Горький неоднократно говорил, что для того, чтобы литературное произведение заслужило титул художественного и чтобы оно имело действительно воспитательное значение, нужно заставить его героев как можно больше делать и как можно меньше говорить. «Характеры героев должны выясняться в действии, автору не нужно подсказывать их».

Авторы некоторых наших пьес и сценариев не умеют показать героев в действии, подменяя его риторическими репликами и многословием. О положительных героях этих пьес можно сказать словами Салтыкова-Щедрина, что они «очень мало выражают себя в действии и, напротив того, слишком много предаются теоретизированию различных поступков и действий, они не поступают, а только толкуют о том, как поступать должно, и этим справедливо навлекают на себя упрек в безжизненности и невыношенности».

Иными словами, действующие лица оказываются не действующими, а лишь говорящими лицами, что находится в прямом противоречии с самой природой драматургии.

Драматургия социалистического реализма дала классические образцы типических характеров, действующих в типических обстоятельствах, цельных, высоко художественных образов нашего современника, борца за социалистическое общество. В числе этих образов почетное место занимает образ народного богатыря, легендарного героя гражданской войны Чапаева, созданного кинодраматургами и режиссерами братьями Васильевыми по роману Дм. Фурманова.

Успех этого образа в том, что авторы выразили в Чапаеве то типическое, что только и может составлять сущность подлинного искусства.

Не какие-либо особенные, «сверхчеловеческие» качества принесли Чапаеву неувядаемую славу героя. Качества у него были самые обыкновенные, самые «человеческие». Д. Фурманов писал, что Чапаев «удивительно сочетает в себе то, что было разбросано по другим индивидуальностям его соратников, по другим характерам».

Избрав Чапаева предметом художественного произведения, авторы не пошли по пути «дурной индивидуализации», не превратили своего героя в абстрактную фантастическую фигуру, в некоего великана на гигантском коне во главе фантастически храброго войска, состоящего из таких же абстрактных, как их предводитель, воинов.

«Дать ли Чапаева действительно с мелочами, с грехами, со всею человеческой требухой, или, как обычно, дать фигуру фантастическую, т. е хотя и яркую, но во многом кастрированную? Склоняюсь больше к первому», — писал Д. Фурманов.

Братья Васильевы тоже выбрали первый путь, сложный и трудный, но благодарный. Такой образ Чапаева и вошел в сознание и чувства народа. Именем Чапаева называли свои отряды бойцы интернациональных бригад в Испании и советские партизаны в годы Великой Отечественной войны. Образом Чапаева вдохновляются на героическую борьбу за свою свободу и независимость патриоты Корейской Народно-Демократической Республики и Вьетнама.

Благодаря художественным образам, «чувствуемым мыслям» (Маяковский), представляющим собой органическое, неразрывное единство обобщенного и индивидуального, абстрактного и конкретного, благодаря изображению посредством типизации, «в форме жизни», как говорил Н. Г. Чернышевский, реалистическое искусство обладает такой важнейшей способностью, как воздействие не только на мысль, но и на чувства, на волю людей, на «человеческие души».

Эмоциональность реалистического искусства составляет основу эстетической функции искусства, тесно связанной и переплетающейся с функцией этической, идейно-воспитательной.

Эстетическое значение социалистического реализма состоит в том, говорил А. А. Жданов, чтобы доставлять наслаждение советским людям. Произведение искусства тем выше, чем больше струн человеческой души оно приводит в ответное звучание. Настоящее искусство должно доставлять читателям, зрителям, слушателям глубокую радость, писала «Правда».

Эстетическое наслаждение, радость вызываются теми произведениями искусства, которые увлекают читателя, зрителя, слушателя, заставляют их поверить в правдивость изображаемого, возбуждая в душе людей любовь, глубокое уважение, сочувствие к одним типическим характерам, воспеваемым художником как прекрасные, и ненависть, презрение к другим типическим характерам, осуждаемым художником как безобразные.

Отрицательные типические образы, вызывая к себе ненависть или презрение, вдохновляют людей на выкорчевывание обветшалого и прогнившего в жизни, на страстную борьбу против всего того, что тормозит движение общества вперед.

Огромную роль в вынесении приговора над всем косным, отсталым, враждебным народу играло всегда в русской реалистической литературе грозное оружие смеха. Разящая сила сатиры Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Грибоедова и других классиков русской литературы беспощадно обличала жадных, тупых, потерявших человеческий облик крепостников, хапуг-чиновников и других «героев» эксплуататорского общества. Сатирическое обличение эксплуататорского строя великими мастерами смеха вызывало чувство ненависти к деспотизму, содействовало росту демократического освободительного движения.

В своих сатирических стихотворениях, в пьесах «Баня», «Клоп» В. Маяковский заклеймил бюрократизм, консерватизм, подхалимство, невежество, тормозившие движение советского народа к социализму.

Большая заслуга в деле воспитания советских людей в духе ненависти и презрения к фашистским захватчикам принадлежит памфлетам и статьям А. Толстого, И. Эренбурга, Л. Леонова и многим произведениям советского кино, разоблачившим звериный облик гитлеровских убийц, лишенных чести и совести.

Положительные типические образы вызывают к себе любовь, искреннее восхищение, становятся примером, предметом подражания. Создание положительных героев, которые вели бы читателя вперед, помогали ему жить и бороться, было одной из важнейших задач, которую ставили перед собой классики русской литературы.

Великое значение художественных образов «новых людей» было теоретически обосновано в эстетических и критических работах Н. Г. Чернышевского и других классиков русской эстетики. Эти образы нашли свое воплощение во многих произведениях русской литературы, в том числе в знаменитом романе Н. Г. Чернышевского «Что делать».

В литературе и искусстве социалистического реализма значение положительного героя приобретает особую роль. Героями искусства впервые становятся подлинные герои жизни. Образы Павла Корчагина, героев «Молодой гвардии», «Повести о настоящем человеке» и другие, вопло-

щенные в прозе, на экране и на сцене, играют роль морального идеала, образца. Они активно помогают Коммунистической партии воспитывать советскую молодежь бодрой, жизнерадостной, искренне преданной Родине, верящей в победу дела коммунизма, не боящейся препятствий, способной преодолевать любые трудности.

Во всем этом проявляется та основная закономерность реалистического искусства, которая была с изумительной глубиной раскрыта тов. Г. М. Маленковым: «Типическое есть основная сфера проявления партийности в реалистическом искусстве. Проблема типичности есть всегда проблема политическая».

2

Лучшие советские писатели и художники своим творчеством доказали истинность взглядов марксистско-ленинской эстетики по вопросу о роли противоречий и конфликтов в искусстве. «Искусство всегда возникает при наличии противоречия — это или самая борьба или отражение борьбы» — замечательно сказал А. Толстой в одном из своих писем в 1936 году.

Партийная печать вскрыла враждебную марксизму сущность «теории» бесконфликтности, квалифицировав ее как «примитивную теорию», ставшую тормозом советского искусства.

«Борьба нового со старым вызывает самые разнообразные жизненные конфликты, без которых нет жизни, а стало быть, и нет искусства» («Правда», 7 апреля 1952 г.).

Отражая объективную действительность в процессе ее постоянного движения и изменения, непрерывного обновления и развития, в процессе борьбы между старым и новым, между отмирающим и нарождающимся, между отживающим и развивающимся, реалистическое искусство воспроизводит жизненные противоречия и конфликты в специфической форме столкновения типических характеров в типических обстоятельствах, в форме драматических конфликтов и коллизий.

А. М. Горький писал, что литература и искусство, отражая человеческую жизнь и активно воздействуя на нее посредством художественных образов, должны «вскрывать смысл жизни и противоречия ее путем сопоставления событий, столкновения основных чувств и характеров».

Типический характер в искусстве представляет собой не что иное, как специфическую художественную форму обобщения глубоких жизненных конфликтов.

Наибольший вред «теория» бесконфликтности нанесла драматургии, что объясняется прежде всего специфическими особенностями этого вида искусства по сравнению с другими.

Д е й с т в и я, активность героев играют особую роль в драматическом произведении:

«...драма, — писал А. М. Горький, — требует движения, активности героев, сильных чувств, быстроты переживаний, краткости и ясности слова. Если этого нет в ней — нет и драмы».

Но природе всякого действия, в особенности революционного действия, присуще глубоко диалектическое противоречие. Именно в процессе преодоления жизненных противоречий развиваются и проявляют себя человеческие характеры. Отсюда ясно, какое значение в драматургии имеют противоречия, конфликты.

Источник драматических конфликтов — в объективных противоречиях и конфликтах действительности, в драматизме самой жизни, в драматизме общественного развития, откуда автор черпает содержание своих произведений. Жизнь, говорил Горький, полна драм, полна великих и смешных противоречий.

В пьесах, в основу которых авторы не кладут глубоких жизненных конфликтов, отсутствует дыхание жизни. Нарушая жизненную правду, драматург искажает правду художественную, лишает свое произведение всякой художественной ценности. Без острых жизненных конфликтов нет драматургии.

Глубокое определение конфликта как специфической сущности драматургии дал Белинский, считавший, что содержанием драматического произведения всегда должны быть действия, борьба личностей, столкновение страстей: «Драматизм, как поэтический элемент жизни, заключается в столкновении и сшибке (коллизии) противоположно и враждебно направленных друг против друга идей, которые проявляются как страсть, как пафос».

Драматургия, говорил Белинский, по своей природе наиболее проникнутый пафосом вид искусства. Сущность же пафоса — борьба.

Проблема конфликта как основы драматургии, поставленная Белинским, была разработана дальше в трудах других классиков революционно-демократической эстетики — Чернышевского, Добролюбова, Салтыкова-Щедрина, которые подчеркнули огромную общественную роль драматического конфликта между революционными и контрреволюционными силами в обществе, основанном на эксплуатации человека человеком, конфликта, отражающего борьбу русского народа против своих угнетателей и поработителей, против самодержавия и крепостничества. Добролюбов показал, что в драматургических коллизиях и катастрофах пьес Островского правдиво отражаются «столкновения двух партий, старших и младших, богатых и бедных, своевольных и безответных» и что развязка подобных столкновений по самому существу дела должна иметь очень крутой характер.

Единственным материалом, из которого может возникнуть действительное драматическое положение, писал Салтыков-Щедрин, является борьба противоположных сил и действий. Особенно острой и драматичной бывает борьба, одной из сторон которой оказываются прогрессивные требования и действия, поддерживаемые в пьесе драматургом, но объявленные «вследствие известных условий общественного развития» противозаконными, другой же стороной — реакционные силы и действия, осуждаемые по ходу драматического действия автором пьесы, но пока торжествующие в эксплуататорском обществе.

В этом случае «содержание драмы... может составлять исключительно протест, протест, быть может, и не формулирующийся определенным образом, но явственно выдающийся из самого положения вещей, из того невыносимого противоречия, в котором находится действие или требование, послужившее для драмы основой, с его обстановкою».

Лучшие произведения русской классической литературы и драматургии имеют в своем основании острейшую драматическую борьбу между прогрессивными, революционными идеями и идеями реакционными, поддерживающими существующий порядок и господствующие общественные отношения. Идейным содержанием таких драм и комедий, как «Горе от ума» Грибоедова, «Ревизор» Гоголя, «Гроза» и «На всякого мудреца довольно простоты» Островского, «Плоды просвещения» и «Живой труп» Л. Толстого, «Дядя Ваня» и «Три сестры» Чехова, несмотря на все их различие и разнообразие жанров, является страстный протест против гнусностей и несправедливостей, господствующих в «темном царстве» российской действительности, вера в то, что люди, которые, являясь «лучом света в темном царстве», борются против дикого самодурства фамусовых и городничих, большовых и кабаних, в конце концов победят, революционной грозой разрушат «темное царство» самодержавия и крепостничества и добьются новой, счастливой жизни.

Обобщив лучшие достижения русской и мировой классической литературы и драматургии, теоретики революционно-демократической эстетики вывели глубокую научную закономерность, согласно которой искусство только тогда реалистично, только тогда достигает большой художественной силы, когда оно отражает внутренние противоречия действительности.

Драматизм художественного произведения, отмечал Салтыков-Щедрин, возникает как изображение внутренних противоречий и конфликтов самой жизни. Простым изображением внешних противоречий — таких, как случайное передвижение человека с одного места на другое, переодевание, изменение настроения или погоды, — нельзя добиться никакого драматизма. При изображении, например, того, как помещик сечет беглого крепостного крестьянина, драматизм заключается не в том, что человеку дали столько-то розог, выпустили из него столько-то крови, и человек после этого или остервенился или смирился, а в художественном обобщении, в типизации этого факта, в раскрытии его «внутренней ненормальности». Для этого вовсе не обязательно представлять наказующего в виде страшного кровопийцы, а достаточно показать его человеком, увлекающимся своим, кажущимся ему вполне справедливым делом. «Ибо действительная, настоящая драма хотя и выражается в форме известного события, но это последнее служит для нее только поводом, дающим ей возможность разом покончить с теми противоречиями, которые питали ее задолго до события и которые таятся в самой жизни, издалека и исподволь подготовившей самое событие» (Салтыков-Щедрин).

Задача драматурга состоит в том, чтобы раскрыть художественными средствами «внутреннюю историю» события, его смысл и сущность, скрытые в действительности. В жизни всегда имеются внутренние противоречия, следовательно, драматические столкновения. В то же время «драма есть последнее слово, или, по малой мере, решительная поворотная точка всякого человеческого существования», развязка которой для одних действующих лиц, по выражению Салтыкова-Щедрина, отзовется приниженнием и покорностью, для других — равнодушием и апатией, для третьих— гибелью. Не только драма и трагедия, но и комедия должна воспроизводить внутренние противоречия действительности. «Внешний комизм» не может стать основой настоящей комедии. Подлинная реалистическая комедия всегда пронизана «внутренним комизмом».

Принципиально новый этап в развитии русской и мировой драматургии составило творчество А. М. Горького. Его пьесы, пронизанные острыми драматическими конфликтами, отражают глубочайшие внутренние противоречия между русским пролетариатом, выступающим в процессе формирования своего классового самосознания как растущая, крепнущая сила, и буржуазией, все более деградирующей, не способной удержать свое командное положение («Мещане», «Враги», «Последние» и др.). Пьесы дореволюционного периода, как и классические пьесы советского времени («Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», второй вариант «Вассы Железновой» и др.), А. М. Горький не только насыщает глубочайшим идейным содержанием, раскрывая его как антагонистический, непримиримый конфликт между двумя враждебными друг другу мирами, между обреченным всем ходом истории «темным царством» Железновых и новыми революционными силами, представленными «бородатым солдатом» и Рашелью, готовыми взорвать старый эксплуататорский порядок и обеспечить победу социалистической революции. Идейное содержание своих пьес Горький воплощает в блестящую художественную форму, добиваясь в них того, что он требовал от всех советских драматургов: использовать имеющийся литературный талант для великого уменья «создавать столкновения желаний, намерений», для глубокого и быстрого разрешения этих столкновений и конфликтов, исполненного с неотразимой логикой,

которой руководил бы не произвол автора, а сила самой художественной правды, сила развивающихся характеров и чувств.

Советская драматургия создала такие получившие широкое признание народа произведения, как «Любовь Яровая», «Бронепоезд 14-69», «Разлом», «Шторм», «Чапаев», «Ленин в Октябре», «Депутат Балтики», «Падение Берлина», «Незабываемый 1919 год» и другие, явившиеся замечательными образцами советского искусства. Отражая в правдивых художественных образах нашу социалистическую действительность, утверждая самые передовые идеи современности, пропагандируя политику Советского государства, театральная и кинодраматургия социалистического реализма, как и все советское искусство в целом, впервые в истории вывело нового героя, человека свободного труда, ставшего строителем и подлинным хозяином новой жизни. В лучших пьесах и сценариях советских драматургов отображены наиболее глубокие, наиболее существенные противоречия и конфликты, движущие советское общество вперед, к коммунизму.

Однако среди драматургов до сих пор находится немало и таких, которые формально не отрицают значения конфликта в пьесе или киносценарии, но по существу извращают реалистическое понимание конфликта, прикрывая актуальной темой поверхностное решение сложных противоречий. Они подменяют раскрытие внутренних, существенных противоречий показом противоречий внешних, несущественных.

Некоторые драматурги забыли положение марксистской диалектики о том, что коренная причина развития общественных явлений находится не вне, а внутри этих явлений, во внутренне присущей им противоречивой природе, и удовлетворяются поверхностным показом внешних, случайных, несущественных противоречий и конфликтов. Вместо того чтобы отобрать для пьесы или фильма наиболее значительное, типичное и на этом материале строить сюжет, авторы берут часто банальную схему конфликта, основанную на мелочных, случайных недоразумениях между действующими лицами. Таковы, например, кинокомедии «Близнецы», «Беспокойное хозяйство», «Машина 22-12», «Поезд идет на Восток».

Многие драматурги стали уделять главное внимание праздничным, светлым сторонам действительности, забыв о том, что все радостное и праздничное утверждается только в результате суровой, напряженной борьбы со старым, уходящим и отмирающим.

Подобный подход к отражению жизни значительно снизил идейно-художественный уровень даже лучших наших кинофильмов. Так, хороший фильм «Донецкие шахтеры» тоже страдает тем, что в нем не раскрыт художественными средствами важный и существенный конфликт, имеющийся в жизни героев фильма, не показаны трудности, возникающие в героической подземной борьбе за уголь, требующей большого напряжения физических и умственных сил. Мощные художественные средства кино не были использованы для глубокого и выразительного показа процесса преодоления этих трудностей, только в ходе которых закаляются и растут человеческие характеры. В некоторых фильмах не раскрыта художественными средствами внутренняя история драматического события, как того требовал Салтыков-Щедрин. Глубокие жизненные конфликты в них облегчены и смазаны, заменены бьющими на внешний эффект парадными инсценировками, вроде сцен в беломраморных, украшенных бархатом залах, установленных гигантскими столами со всевозможными яствами и бутылками шампанского («Донецкие шахтеры»), или эпизодов, где ученики ремесленного училища показаны на прогулке в изысканных спортивных костюмах, а при отъезде на работу имеют уж очень щеголеватый вид («Навстречу жизни»). Но «мелодрама не есть драматическая картина, театральный эффект не есть выражение чувства», — говорил Белинский.

Извращенная, по существу, картина жизни дается в тех пьесах и

фильмах, авторы которых забывают, что в каждом сложном общественном явлении существует ряд противоречий, из числа которых следует выделить г л а в н о е противоречие, играющее ведущую, решающую роль, тогда как остальные занимают второстепенное и подчиненное положение.

К. Маркс и Ф. Энгельс упрекали Лассаля за то, что тот в своей трагедии «Франц фон Зикинген» в качестве главной революционной силы в борьбе с императором показал представителей дворянства, а не представителей крестьян и не революционные элементы в городах. Если бы интерес Лассаля не был поглощен конфликтом между дворянами и императором, а, наоборот, главное внимание автор уделил раскрытию характеров революционных крестьян, его трагедия, как указывали ему Маркс и Энгельс, много выиграла бы в идейном и художественном отношении.

Игнорирование положения марксистской диалектики о выделении главного конфликта из всей совокупности противоречий, смешение главных и второстепенных противоречий и конфликтов враждебны социалистическому реализму и неизбежно ведут к натурализму.

Смешение главного и второстепенного, противоречий и конфликтов при поверхностном отношении к решению большой и благородной темы обусловило неудачу кинофильма «Алитет уходит в горы», авторы которого оставили почти без внимания производственную деятельность чукчей, то есть напряженную, полную героизма и драматических конфликтов борьбу маленького народа за овладение суровой и непокорной природой.

Из двух сторон конфликта одна обязательно является главной, а другая — второстепенной. Драматург не только не должен смешивать внутренние и внешние, главные и второстепенные противоречия и конфликты, он не может одинаково подходить к обеим этим сторонам. Стороны любого противоречия, любого конфликта развиваются неравномерно. Равновесие между ними может быть лишь временное и относительное. Главная сторона играет в противоречии, в конфликте ведущую роль, занимает доминирующее положение и определяет поэтому характер общественного явления. Авторы ряда пьес и кинофильмов недопустимо игнорируют это важнейшее положение марксистского диалектического метода, либо превращая второстепенную сторону в главную, решающую, либо устанавливая между ними искусственное, метафизическое равновесие.

Если художник возводит в степень типического и характерного явления несущественные, случайные, если он приподнимает и заостряет не главное, а второстепенное, оставляя главное и ведущее на втором плане, в тени, если он не бичует существующих недостатков с точки зрения ведущей тенденции общественного развития, не утверждает преимущества и превосходства, неодолимой силы передового, то действительность всегда жестоко накажет такого художника.

Так случилось, например, с авторами фильма «Спортивная честь». Стремясь осудить индивидуализм и зазнайство Виталия Гринько, они утратили чувство меры и настолько выпячивают во всей композиции фильма этот персонаж на роль главной фигуры, что тема спортивной чести вытесняется переживаниями себялюбца и карьериста.

Одну из весьма существенных особенностей драматического произведения помогает понять положение В. И. Ленина о том, что борьба противоречий не только существует во всех процессах развития, но и пронизывает каждый процесс «от его начала до его конца». На эту особенность драматургии указал еще Ф. Энгельс, считавший что реалистическая пьеса необходимо должна обладать «насквозь драматическим характером».

«Драма, — говорил Горький, — должна быть строго и насквозь действенна, только при этом условии она может служить возбудителем актуальных эмоций...»

Сквозное действие, пронизывающее пьесу или киносценарий от начала до конца, является главной движущей пружиной драматургического произведения. Результат столкновения характеров, ход сюжетного развития, единство и стройность композиции драматургического произведения, эффективность эмоционального воздействия художественных образов на зрителя — все зависит от того, насколько пьеса «строго и насквозь действенна», то есть, насколько она драматична.

Салтыков-Щедрин считал, что естественный ход драмы таков: вначале идет скрытая, «тайная борьба» двух враждебных друг другу сил, завязка действия, затем уже следует переход тайной борьбы в борьбу открытую, которая неминуемо должна разрешиться развязкой, победой одной из борющихся сил, поражением или гибелью другой. От выполнения этих требований зависит идейное и художественное достоинство пьесы.

Однако некоторые современные драматурги стали игнорировать эту закономерность, лишая свои произведения единого сюжетного стержня. Но пьеса или сценарий, лишенные крепкого сюжета, теряют цельность, стройность, единство драматургического действия, распадаются на отдельные, поверхностно связанные между собой эпизоды, ибо сюжет есть не что иное, как «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера, типа» (А. М. Горький).

Так, например, при экранизации пьесы «Великая сила» Б. Ромашова и повести «Весна в Сакене» Г. Гулиа пропали драматургическая напряженность, сюжетная острота и композиционная стройность, присущие этим произведениям. Не до конца доведен острый конфликт в хорошем фильме «Кавалер Золотой Звезды», не преодолена эпизодичность и иллюстративность в фильмах о великих русских ученых «Александр Попов», «Жуковский», «Пржевальский». Сценарий и кинофильм «Садко» местами превращаются в монтаж эпизодов, живописных самих по себе, но не связанных с основным конфликтом.

К серьезным недостаткам пьес и фильмов относится композиционная нечеткость, иллюстративность, перегруженность лишними эпизодами, растянутость и вялое развитие сюжета. Слабо выделяются как центральные, кульминационные те сцены и эпизоды, в которых с наибольшей силой и полнотой могли бы раскрываться характеры героев.

Драматургические произведения, построенные по рецептам бесконфликтности, не увлекают, скучны и серы, либо потому, что не имеют единого замысла и распадаются на отдельные куски, либо потому, что уже в первых действиях конфликт обрывается и повисает в воздухе, а зритель заранее знает, чем все кончится, и ему просто неинтересно смотреть дальше. «Занимательность, — говорил А. Толстой, — прежде всего внутреннее движение, борьба противоречий и вытекающее отсюда видоизменение движения». Именно это и отсутствует в «бесконфликтных» пьесах. Без увлекательности и занимательности нет искусства, нет драматургии.

Драматургические произведения в тех случаях скучны и неувлекательны, когда они лишены концентрации действия. Нельзя нарушать необходимые условия, предъявляемые к драматургии Н. В. Гоголем: каждая пьеса непременно должна «вязаться сама с собой, всей своей массой, в один большой, общий узел»; конфликт должен охватить всех до одного действующих лиц, причем так, чтобы каждое лицо, присутствующее в пьесе, было героем драматического действия и чтобы пьеса напоминала собой хорошо слаженную машину, в которой «ни одно колесо не должно оставаться, как ржавое и не входящее в дело».

Только те пьесы и фильмы захватывают зрителей, которые отличаются сильной и острой концентрацией действия. «Ведь только кон-

центрированное, типичное производит большое впечатление», — писал М. И. Калинин, указывая, что огромное впечатление, которое производят классические произведения, объясняется именно тем, что в них действуют «чрезвычайно концентрированные типы».

В связи с этим встает весьма важный для драматургии вопрос о форме разрешения драматического конфликта, то есть иными словами, о развязке или финале пьесы — драмы и комедии.

Известно, что Гегель, уделявший в своих «Лекциях по эстетике» большое внимание вопросу о роли драматических коллизий и конфликтов, видел задачу искусства, драматургии в частности, в таком разрешении коллизий и конфликтов, которое привело бы к полной гармонии, к покою.

Против гегелевского понимания борьбы противоречий как их примирения, логически вытекающего из его идеалистической диалектики, выступил в ряде своих статей о драматургии А. Н. Толстой, который, опираясь на марксистский диалектический метод, заявил, что развязка, финал пьесы должны пониматься драматургом не статично, то есть не как метафизический покой, не как смерть конфликта, а как «начало новой борьбы».

Среди некоторой части наших драматургов имеется явное непонимание диалектической сущности финала пьесы как специфической формы разрешения напряженной и острой борьбы противоположных сил, лежащей в основе драматургического произведения. Некоторые наши драматурги не придают финалу того значения, которое он действительно занимает в пьесе и какое придавали ему классики, например, Н. В. Гоголь, который считал необходимым указать режиссерам и актерам на то, что последняя, заключительная сцена «Ревизора» должна быть сыграна особенно умно и тонко, так как «здесь уже не шутка, и положение лиц почти трагическое».

Финал «Ревизора» изображает, как известно, застывших от страха людей, причем форма и степень испуга каждого из действующих лиц выражает существенные черты их характеров и количество содеянных каждым грехов. Гоголь подчеркивал, что после его финала кажется, что пьеса как будто не окончена, так как занавес неожиданно закрывается в «смутную минуту», когда действие не может остановиться и напряженно двигается дальше.

Основой финала, как и основой всего хода действия пьесы и сценария, должен быть к о н ф л и к т, его преодоление в процессе сложной и напряженной борьбы.

А. Н. Толстой требовал от молодых советских писателей знания «внутренней архитектоники драматургии», нарушение которой приводит к разрядке драматического действия, к отсутствию «напряженной воли» драматурга, отчего пьеса слепо плывет по течению без ясной и определенной цели. «Архитектоника пьесы должна строиться диалектически, как единство противоречий».

Как бы ни были хороши тема и текст, но если внутреннее содержание, если ход действия от завязки до финала не строится по принципу борьбы и единства противоположностей и противоречий, впечатление от произведения в лучшем случае остается неопределенным.

Финалы многих наших пьес и фильмов с ничем неоправданными, случайными, а иногда и вовсе алогичными «счастливыми» развязками создаются по принципу не «внутренней», а скорее «внешней» архитектоники. Нетрудно перечислить названия тех пьес и кинофильмов на современные темы, в финале которых все герои встречаются за накрытыми столами, будь это на свадьбе, на балу, на торжественном празднике. И несмотря на то, что на этих праздниках поднимаются многочисленные умные и радостные тосты, несмотря на «счастливую» развязку, на душе у зрителя

далеко не празднично и не радостно, хотя подлинное искусство, как правильно определил А. Н. Толстой, является праздником идей, мыслей, образов.

Отражая правду жизни, писатели и художники социалистического реализма всегда должны помнить гениальные указания И. В. Сталина о сложности, богатстве и многосторонности общественной деятельности человека, которая развертывается во всех сферах человеческой жизни, как в области производства, так и в области экономических отношений, как в области политики, так и в области культуры, как в общественной жизни, так и в быту.

Каждая область, каждая сфера человеческой деятельности имеет свои специфические противоречия, специфические конфликты. Поэтому чем шире круг областей человеческой деятельности, входящих в предмет художественного изображения, тем глубже проникает произведение искусства в сущность общественных явлений, тем выше его художественные достоинства и тем сильнее его воздействие на человеческие чувства.

Так, например, в кинофильме «Композитор Глинка» особенно отличаются своими большими идейно-художественными достоинствами эпизоды наводнения, передвижки деревянной церкви и другие прежде всего потому, что в основу этих эпизодов авторы положили переплетающиеся между собой конфликты, взаимосвязанные, взаимообусловленные, взаимодействующие друг с другом, в то же время самые различные, разнообразные, специфические. Притом существенные, главные конфликты выделены в этом сложном сцеплении из менее существенных и второстепенных, глубокие внутренние конфликты доведены до конца, резко очерчены обе стороны конфликтов.

Но в иных пьесах и фильмах авторы не ставят своей целью изображение всех многообразных сфер жизни, односторонне выпячивая то одну, то другую область человеческой деятельности, ограничивая их круг и количество. Так иногда в произведениях о рабочем классе и колхозном крестьянстве главным предметом изображения оказывается техника, герои говорят о соревновании, о выполнении производственных планов, но оказываются лишенными всех других интересов, кроме производственно-технических; круг интересов героев показан ложно и обедненно, не показаны их быт, культура, их духовный мир; техника заслоняет собой живых реальных людей, которые в действительности не только овладели техникой и двигают ее вперед, но и ведут большую общественную работу, учатся, отдыхают, занимаются искусством, радуются и грустят, любят и ненавидят.

Исключение из круга жизненных интересов героев всего или почти всего, что не связано непосредственно с производственной деятельностью людей, очень обеднило многие произведения о советских людях. Такое одностороннее изображение жизни и деятельности советского человека является результатом упрощенного, вульгарного представления о социалистическом реализме, который на самом деле требует многосторонности и полноты художественного изображения жизни во всей ее сложности и прежде всего богатства духовного облика человека.

Советские драматурги всегда должны помнить замечательные слова Горького о том, что мы живем и действуем в «эпоху напряженного драматизма процессов разрушения и созидания». Советский человек является самым драматическим героем современности, потому что он стремится понять и изучить мир в целях полного освоения его, как своего хозяйства. Советский человек — герой нового мира, большой, дерзкий, сильный. Советские драматурги поэтому находятся в счастливом положении. Они имеют перед собой героя, которого еще никогда не было. Этот герой прост, ясен так же, как велик. А велик он потому, что непримирим, мятежен гораздо больше, чем все Дон-Кихоты и Фаусты прошлого. Именно таким

должны видеть драматурги советского человека, чтобы помочь ему почувствовать таким же себя самого.

Лжетеория бесконфликтности привела к тому, что в советской драматургии возникло жанровое однообразие. Редко стали появляться хорошие комедии. На долгие годы исчезла трагедия. Все жанры сменил один — «пьеса».

Еще в 1945 году в статье «Не бойтесь дерзать» драматург К. Тренев страстно заявил: «Трагическое имеет великие права на существование в нашей послевоенной литературе, так же как и комическое — не только увеселительное комическое, но серьезная обличительная комедия-сатира, которую подчас пытаются, как и трагедию, подменить бесконфликтной, безобидной благополучной стряпней... Мы так сильны, что нам нет нужды закрывать глаза на наши недостатки. Мы знаем, мы всеми силами нашей потрясенной души чувствуем, — светел лик нашего великого народа, широк и прям его путь, и вскрытие пороков отдельных лиц и групп не может повредить ему. Оно лишь расчищает его путь. Советская литература должна смеяться над пороками смехом, завещанным ей нашей великой литературой».

Надо развивать нашу советскую драматургию во всем разнообразии ее жанров, смелее бороться за создание сатирических пьес и хороших веселых комедий, которые так любит наш народ.

Главное, жизненно важное для каждого нашего драматурга сейчас — учиться мастерству, учиться настойчиво, упорно, непрестанно.

Партия призывает всех деятелей литературы и искусства к совершенствованию своего мастерства, к повышению идейно-художественного уровня творчества. Вдохновенный труд, борьба писателей за выполнение указаний партии, указаний товарища Сталина обеспечат дальнейший подъем советской театральной и кинодраматургии.

* * *

Особое значение для дальнейшего развития искусства социалистического реализма имеет гениальный труд И. В. Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР». Это классическое произведение марксизма-ленинизма учит советских художников проникать в глубь событий, в самую суть процессов развития общества, видеть в зародыше те явления, которые будут определять ход развития, учит осмысливать каждое пусть самое малое явление жизни в свете общих объективных законов.

Партия и лично товарищ Сталин поставили перед художниками благородную задачу в высоко художественной форме отразить жизнь советских людей, их духовное богатство, типические положительные черты характера, раскрывающиеся в процессе созидательного труда и борьбы за построение коммунизма, способствовать воспитанию в людях навыков и привычек, свободных от язв и пороков, порождаемых капитализмом.

Лучшие произведения советского киноискусства в ярких художественных образах прославляют величие и мощь нашей Родины, растущие силы лагеря мира, демократии и социализма, их борьбу с разрушительными силами реакции, войны и мракобесия.

Вскрывая существующее в жизни зло, показывая советским людям, какими они не должны быть, художник социалистического реализма призван активно утверждать положительное начало нашей социалистической действительности. Создавая образ советского человека, достойный быть примером и предметом подражания, он тем самым помогает победе нового, светлого, прекрасного, содействует в качестве «инженера человеческих душ» формированию лучших свойств советского человека, раскрывая перед ним завтрашний его день — коммунизм.

А. КАРАГАНОВ

СЛОВО И ОБРАЗ

Поистине необъятна сфера действия языка, огромно значение его для всей человеческой деятельности и борьбы. «Обмен мыслями, — указывает товарищ И. В. Сталин, — является постоянной и жизненной необходимостью, так как без него невозможно наладить совместные действия людей в борьбе с силами природы, в борьбе за производство необходимых материальных благ, невозможно добиться успехов в производственной деятельности общества, — стало быть, невозможно само существование общественного производства. Следовательно, без языка, понятного для общества и общего для его членов, общество прекращает производство, распадается и перестает существовать, как общество. В этом смысле язык, будучи орудием общения, является вместе с тем орудием борьбы и развития общества» [1].

Труд И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» — гениальный вклад в теорию марксизма-ленинизма.

С поразительной глубиной и ясностью поставлены и решены в этом труде важнейшие вопросы языкознания, намечены пути дальнейшего развития этой науки. Однако языкознанием не ограничивается значение этой гениальной работы для советской науки. Всепроникающим светом своей могучей мысли товарищ Сталин осветил здесь сложнейшие проблемы философского материализма и диалектики, теории познания и логики, политической экономии и литературы. В этом труде великого корифея науки ученые самых различных отраслей знания, деятели многонациональной советской культуры черпают все новые вдохновляющие и активизирующие их творческую мысль идеи. Изучение труда товарища Сталина по языкознанию, являющегося выдающимся вкладом в сокровищницу марксизма, рассмотрение в свете этого труда различных проблем науки и искусства, применение в различных областях исследования и творчества разработанных товарищем Сталиным научных методов и принципов — все это стало ныне характерной плодотворной особенностью культурной и научной жизни в нашей стране.

Неоценимо значение труда «Марксизм и вопросы языкознания» для художников слова и для художественной критики. Идеи товарища Сталина о развитии языка, его устойчивости и изменениях, о соотношении общенародного языка с диалектами и жаргонами, о связи языка и мышления, равно как и многие другие идеи, содержащиеся в его труде, имеют прямое отношение к творческой работе писателя и критика. Эти идеи освещают пути борьбы за языковое мастерство, за то, чтобы язык литературного произведения был сильным, ясным, многокрасочным,

[1] И. Сталин, Марксизм и вопросы языкознания, Госполитиздат. 1952, стр. 22—23.

чтобы в нем полнее использовались бесценные сокровища, созданные народом.

Своими выступлениями по вопросам языкознания товарищ Сталин нанес сокрушительный удар по идеалистическим теориям, стремящимся оторвать язык от мышления, подорвать веру человека в познавательную работу мышления, в силу слова.

Эти идеалистические теории получали выражение в попытках всякого рода формалистов принизить значение драматической литературы в искусстве театра и кино, свести искусство к безидейному представленчеству, к игре движений, красок, звуков. Разгром идеалистических теорий в важнейшем вопросе о связи языка и мышления укрепляет роль и значение драматической литературы в искусстве сцены и экрана.

Ставшее ныне всеобщим и неоспоримым признание сценария основой киноискусства в огромной степени повышает ответственность драматурга за использование в сценарии всех языковых средств для создания правдивых и выразительных картин жизни, ярких, четко очерченных характеров действующих лиц.

* * *

Для сценария равно важны все его элементы. Но повествовательная часть и диалоги действующих лиц играют не одинаковую роль в сценарии и в фильме.

Авторский текст — рассказ о событиях, их оценка, описание обстановки действия, невысказанных переживаний героев и внутренних мотивировок их поступков — все это должно дойти до зрителя не в словесной форме, а в виде кинематографического изображения, то есть как результат творчества всего постановочного коллектива.

Живой же речью действующих лиц сценарист обращается к зрителю непосредственно.

«Действующие лица пьесы создаются исключительно и только их речами, т. е. чисто речевым языком», — писал А. М. Горький[1]. Эта мысль сохраняет свое значение и в кинодраматургии, как ни могущественны неведомые театру изобразительные и выразительные средства кино.

Сценарист может ярко, экспрессивно изложить события, составляющие сюжетную основу фильма, взволновать режиссера и актеров эмоциональностью своих описаний, но если действующие лица фильма заговорят на экране стертыми, заношенными фразами, полыми словами, все труды и драматурга и постановочного коллектива пропадут даром. Актер может при большом старании придать индивидуальные краски такой безликой речи, но краски эти будут как румяна, сквозь которые все равно проступит языковая убогость образа. Герои фильма, задуманные как большие люди, покажутся зрителю маленькими бескрылыми людишками, нудными и скучными.

Драматургия кино немыслима без больших, резко очерченных характеров, без глубокого раскрытия социальной сущности каждого действующего лица в его словах и делах, в его живой индивидуальности. А создание резко очерченных, ярких и глубоких характеров немыслимо без тщательной, исполненной мастерства и вдохновения работы над каждой репликой, над каждой фразой монологов и диалогов действующих лиц сценария. Если к тому же учесть, что живая речь персонажей по объему занимает в сценарии неизмеримо меньшее место, нежели в пьесе, то становится особенно очевидной огромная нагрузка на каждое слово живой речи, требующая максимальной скупости и строгой точности сценариста в работе над речью его героев.

«Говорят, — пишет товарищ И. В. Сталин в своей работе «Марксизм и вопросы языкознания», — что мысли возникают в голове человека до

[1] М. Горький, О литературе, ГИХЛ, 1935, стр. 145.

того, как они будут высказаны в речи, возникают без языкового материала, без языковой оболочки, так сказать, в оголенном виде. Но это совершенно неверно. Какие бы мысли ни возникали в голове человека и когда бы они ни возникли, они могут возникнуть и существовать лишь на базе языкового материала, на базе языковых терминов и фраз. Оголенных мыслей, свободных от языкового материала, свободных от языковой «природной материи» — не существует. «Язык есть непосредственная действительность мысли» (Маркс). Реальность мысли проявляется в языке. Только идеалисты могут говорить о мышлении, не связанном с «природной материей» языка, о мышлении без языка»[1].

Кинодраматург может раскрыть мысль героя только через слово, только в слове мысль эта становится воспринимаемой зрителем реальностью. Сколько бы ни давал он крупных планов с «думающими глазами» героя, как бы он ни пытался побочными изобразительно-литературными средствами создать «атмосферу мысли», духовная жизнь героев, их интеллектуальные способности и потенции не получат полноценного художественного воплощения, если в сценарии, а затем и на экране не зазвучит живое слово, точно и полно воплощающее мысль. Разумеется, речь в данном случае идет не об умалении всех остальных образных средств обрисовки характера — их значение и сила не нуждаются в защите, а о том, что речевая характеристика персонажа играет решающую роль в раскрытии характера.

В свете гениальных сталинских положений о единстве языка и мышления, о том, что реальность мысли проявляется в языке, необходимо рассматривать методы работы писателя над языком произведения. При обсуждении драматических произведений можно часто слышать такие критические замечания: «автор не нашел нужных слов для воплощения своей мысли», «мысли героев остались нераскрытыми из-за слабости языка» и т. п. Но ведь мысли могут возникать и существовать лишь на базе языковых терминов и фраз, и очевидно, что во всех случаях, вызывающих подобные замечания и нарекания, речь идет не просто о слабостях языка. Точный и яркий язык неотделим от точной и яркой мысли. Мысль, додуманную до конца, выношенную, созревшую, человек обычно выскажет словами точными, прозрачно ясными, уверенными. Если же мысль еще находится в состоянии смутного брожения, слова будут спотыкаться, рассыпаться в нестройном движении, нанизываясь друг на друга без строгой последовательности, без логических связок. В таких случаях к своим словам человек неизбежно примешивает чужие, чтобы заполнить ими пустые места в недодуманной мысли или положить свою несозревшую мысль на облегчающие ее существование готовые трафареты. А если у человека вообще нет своих мыслей, он чаще всего преодолевает трудность самовыражения бездумным повторением того, что он заучил, слушая других.

Каждая грань и особенность характера неизбежно получает выражение в том, что и как говорит человек. Конечно, тут может быть великое множество индивидуальных вариаций, доходящих до больших и малых странностей, с которыми мы встречаемся в жизни, разговаривая с разными людьми. Могут быть в том числе и такие индивидуальные особенности человека, как немногословие при большой интенсивности мышления и многословие при его бедности. Но никакие индивидуальные странности не могут поколебать общих закономерностей, определяющих взаимосвязь живой речи человека и его мышления.

Только в свете этих закономерностей может быть решена проблема индивидуализации языка действующих лиц — сложнейшая и труднейшая в искусстве драматического писателя. Мастерство драматурга в создании речевой характеристики персонажей неотделимо от его худож-

[1] И. Сталин, Марксизм и вопросы языкознания, стр. 39.

нического умения глубоко проникать в духовный мир изображаемых людей, точно и тонко воспроизводить индивидуальный строй их мышления. Поиски точного слова в диалоге или монологе будут плодотворными только тогда, когда драматург хорошо «слышит» и «видит» своих героев, ясно ощущает их живую индивидуальность.

Подлинная самобытность и богатство языка человека являются выражением самобытности и богатства его мышления. Такой человек неспособен довольствоваться словами и выражениями, взятыми напрокат; он сознательно и бессознательно борется с речевыми штампами, в которые всегда охотно укладывается ленивая мысль; он ищет все более точные и емкие слова, наиболее полно выражающие суть и оттенки осваиваемого его мыслью жизненного явления; он покидает готовые языковые колеи, накатанные другими, и творчески исследует нехоженые дороги. Художественное воссоздание того, как эти трудные, порой даже мучительные поиски проявляются в живой речи действующего лица, всегда необычайно плодотворно. Оно позволяет вскрыть такие глубины характера, которые и не снились художнику, воспринимающему и описывающему человеческие характеры в их застывшей неподвижности, распространяющему приемы моментальной фотографии на процесс художественного изображения человека.

Духовные богатства действующих лиц сценариев особенно ярко проявляются в выразительной силе и гибкости, в красоте и полнозвучности их языка.

Раскрыть в сценарии характерные особенности передового советского человека, нашего современника, невозможно без того, чтобы в его речи не отразились бы и устойчивые богатства общенародного языка и те изменения, которые претерпевает язык в своем словарном составе и в смысловом значении ряда слов и выражений.

Помимо этих общеязыковых процессов, в языке каждого человека происходят изменения, выражающие его духовное развитие. Человек малокультурный в прошлом становится культурным — он и говорить начинает по-другому, все более активно включая в свой лексикон новые термины, понятия, по-новому организуя свою речь. Раньше он, допустим, обходился в повседневной речи одной-двумя тысячами слов, теперь он начинает употреблять четыре-пять тысяч слов, а это неизбежно связано с качественными изменениями в самом строе его живой речи. На речи человека сказываются процессы его политического развития, его профессиональные интересы и занятия, чтение книг, общение с новыми людьми и изменения, происходящие в среде привычных ему людей — товарищей по работе, родных и знакомых, сказывается, короче говоря, весь многослойный поток его жизни.

И необязательно эти изменения показывать в наглядном сопоставлении того, как человек говорит в начале сценария, с тем, как он говорит в конце, — такая иллюстративность далеко не всегда оправдана в рамках одного произведения, действие которого ограничено протяженностью во времени. Но изображая, как герой говорит сегодня, автор сценария должен дать возможность почувствовать эту речь как результат живого процесса ее развития. Задача эта решается воссозданием полифонической сложности речи, соединением в ней речевых пластов, отражающих жизненный путь человека, сложность и богатство его жизненного опыта, особенности его мышления.

Талантливо решают эту задачу П. Павленко и М. Чиаурели в сценарии «Падение Берлина». Мать главного героя фильма Антонина Ивановна Иванова — лицо эпизодическое. Но как много выражено в одном только ее монологе.

«— Мы спокон веков сталевары: и муж покойный был сталеваром, и батюшка мой тем же делом всю жизнь занимался, и деды наши, и пра-

деды. Поначалу на Урале фамилия наша жила, а потом сюда перебрались, при Сталине, как бы сказать приглашены были делу пример показать, потому как мы люди не простые, девушка. Мы люди знатные, себе цену всегда знали. Алешенька, конечно, всех дедов своих перегнал, в большой почет вышел. Про себя он мне иной раз говорит: «Я, говорит, мама, сталинец». И правда, сталинец ничего не боится, ему препятствий нету. Строптивый такой парень получился, дай ему бог счастья. Любознательный был мальчонка, до всего тянулся. Часы приметит или там гармонь — сейчас в руки загребет, давай разбирать».

Речь Антонины Ивановны глубоко самобытна. Эта самобытность идет прежде всего от того, что каждое слово ее — свое, рабочее. Она, например, говорит: «приглашены были делу пример показать», вместо обычного: «для передачи опыта». И насколько же ярче светится ее душа через этот своеобразный оборот речи! Инверсия («делу пример») придает фразе какую-то величавую размеренность. Весь монолог наполнен чувством большого человеческого достоинства и рабочей гордости. С гордостью говорит она: «мы люди знатные», используя старое слово в новом смысле, — это новое звучание старого слова пришло к ней, вошло в ее сердце из речей вождя. И уж совсем по-новому, с четким, почерпнутым из советской жизни политическим пониманием содержания слова говорит она о том, что сын ее Алексей — сталинец, который «ничего не боится, ему преград нету».

В языке Антонины Ивановны живут остатки старины, следы рабочей юности. Но и старые слова в их изначальном смысле, и старые понятия, по-новому осмысленные, и глубоко понятые новые термины, обороты речи — все это не механически соединяется, а слито в многоцветный речевой сплав. Каждое слово в ее устах обладает прозрачной ясностью, народной выразительностью и силой. В ее речи перед нами раскрывается живой процесс духовного развития человека.

От народного строя речи идут авторы сценария и в языковой характеристике Алексея Иванова. Речь Иванова уже свободна от элементов архаики: выросший в советских условиях, он говорит очень современно. Но лишенная многослойности, отражающей этапы духовного развития, которые прошла его мать, речь Алексея не утрачивает многокрасочности и силы, свойственной разобранному выше монологу Антонины Ивановны. Язык Алексея выражает высокое чувство человеческого достоинства, душевную красоту советского человека, воспитанного партией и советской властью, с юности окруженного атмосферой социалистической жизни.

Алексей Иванов — собирательный образ русского советского рабочего и воина. Но широта обобщения — и здесь блистательно проявляется мастерство авторов сценария в лепке характера—настолько органично сочетается с четкой индивидуализацией героя, что мы каждое его слово, воплощающее мысли и чувства народа, воспринимаем как слово конкретного человека: за этим словом — живая душа, чувство, мысль сталевара и солдата Алексея Иванова.

Необычайно выразительна в этом смысле сцена встречи Иванова с товарищем Сталиным, руководителями партии и правительства.

Алексей Иванов говорит о своем заводе с взволнованной гордостью, с ясным пониманием силы и значения рабочего коллектива. Говорит он словами простыми, но значительными, выражающими взгляды человека нового типа, его чувство человеческого достоинства:

«— Наш завод сильный, народ у нас смелый, дерзкий, далеко вперед видит».

Когда Алексей Иванов рассказывает о своей работе сталевара, мы ясно ощущаем его волнение, душевный подъем, который рождает слова яркие, образные, крылатые.

«—Сталь — она, как живая, товарищ Сталин. Все обеспечено, как

будто и делаешь все по технологической инструкции, а глядишь — брак. В чем дело?.. В том дело, я вам так скажу, чтобы сталь правильно, хорошо прокипела. Может, матери так детей не рожают, как я эту сталь. Вот как оно!.. Ходишь возле мартена, душа дрожит, все думки там, в печи, будто я сам в огне варюсь.

Иванов останавливается.

— Рассказывайте, рассказывайте, — говорит Сталин, придвигая к Иванову его тарелку, но тот, не замечая, отодвигает ее в порыве нахлынувшего красноречия.

— А когда плавка готова, гляну на металл и сразу вижу, удалась или нет. Тут отца-мать забудешь. А как пошла... такая радость берет, тогда все нипочем, петь тогда охота... Тут шум, грохот, а ты поешь себе, как соловей».

Алексей Иванов — человек немногословный. Но волнение встречи со Сталиным, внимание любимого вождя, воспоминания о минутах и часах рождения металла — все это породило тот «порыв нахлынувшего красноречия», о котором пишут авторы сценария, очень точно определяя состояние Алексея Иванова. Это бурное красноречие немногословного человека психологически подготовлено и оправдано всем ходом действия, всеми деталями разбираемой сцены.

Вдохновенный рассказ Алексея о плавке — это вместе с тем и рассказ о душе советского рабочего, самовыражение его яркой личности. Он очень много дает для решения часто возникающих в критике споров о месте «производственных деталей» в произведении, в диалоге действующих лиц. Труд для Иванова — это смысл и счастье его жизни. И естественно, что он не может не говорить о труде, и говорит он о любимом деле, как и работает, увлеченно, вдохновенно. Но от этого рассказ его не становится технологичным — каждая деталь служит раскрытию души человека. И дело тут не в дозировке «производственных» и «непроизводственных» терминов и выражений, а в том, что авторы глубоко проникают в душу героя, верно решая, о чем и как может говорить данный человек в данных обстоятельствах.

В том-то и состоит высокое искусство художественного воссоздания живой речи, чтобы в каждом моменте жизни действующего лица дать ему возможность говорить от себя, как подсказывают его разум и чувство. Автор тем скорее подведет своего героя к цели, намеченной замыслом, чем полнее освободит его от авторской опеки и жизненно верным построением характера и окружающих обстоятельств создаст возможность свободного, «самосильного», по выражению А. М. Горького, движения образа.

А как часто драматург больше заботился о технологической детализации в изображении трудовых процессов и производственных интересов действующих лиц, нежели о художественном воплощении чувств, мыслей, нравственных качеств человека, определяющих его поведение на производстве и в быту! Драматург неизбежно сходит со стези искусства, если он показывает столкновение двух технологических концепций, а не людей с их особенностями характеров, психологии, мировоззрения, если в его произведении поток технологических рассуждений превращает жизнь героев в непрерывное производственное совещание.

Но, осуждая увлечение технологией, нельзя впадать в другую крайность и делать вывод о том, что всякие производственные разговоры противоречат раскрытию чувств, мыслей, характеров людей. Поскольку машина играет все бóльшую роль в жизни советского человека, нельзя обходить ее как предмет интересов и разговоров действующих лиц сценария.

Правильно решают тему человека и машины Б. Горбатов и В. Алексеев в образе Кравцова («Донецкие шахтеры»).

С секретарем обкома партии Кравцовым мы знакомимся в самом начале сценария. Мы видим его поглощенным идеей механизации шахт. С этой идеей он приходит и на юбилей Степана Недоли, где много говорит о роли машины в человеческой судьбе... Не слишком ли односторонне показан Кравцов? Все о комбайне да о комбайне говорит он. Но нет, сказаны еще не все слова.

Кравцова вызывают в Москву: в Кремле, у товарища Сталина обсуждается вопрос о внедрении угольного комбайна. И как продолжение этого совещания в Кремле идет сцена, в которой Кравцов, выступая перед парторгами и руководителями шахт, говорит об открывшихся огромных перспективах:

«— Идет великая подземная революция, в корне меняющая самые основы шахтерского труда, самый облик шахт, самый быт шахтеров. (Обращаясь к начальнику комбината и указывая на карту.) А соседняя область нас обгоняет. Ну, какой тут у нас революционный размах? Это же отдельные очаги. Костры, а не зарево. А надо, чтобы огни комплексной механизации горели над каждой шахтой и как можно скорей. Надо, чтобы от забоя до железнодорожного вагона рука человека не прикасалась к углю! Человек должен только управлять машиной».

Тут же Кравцов дает предметный урок руководства людьми парторгу шахты Павлу Недоле.

«— Вот я сегодня тебя слушал, слушал и удивлялся. Молодец, хозяйственник. И цифры, и документы, и технические обоснования — все честь-честью.

Павел Недоля. Да, учимся, Алексей Федорович.

Кравцов. Да, а я все ждал только, когда же ты, наконец, парторг, о людях вспомнишь.

Павел Недоля. А я разве не говорил?

Кравцов. Да говорил, говорил, да все у тебя как-то гладко получается, без сучка, без задоринки, а так не может быть. Комбайн должен был вызвать перемены в жизни людей. И ты нам не рассказал, чем живут, о чем мечтают и как растут люди. Что произошло в жизни людей от того, что появился комбайн?»

В этой сцене Кравцов вырастает в глазах зрителя, обнаруживая новые грани ума и характера, новые качества политического руководителя. Авторы сценария тонко и убедительно показывают, как встреча с вождем окрылила Кравцова: он тот, которого мы видели и слышали в начале сценария, и вместе с тем другой — он стал духовно богаче, мудрее, тоньше в великом искусстве формирования человеческих душ.

* * *

В разных обстоятельствах жизни человек, оставаясь самим собой, говорит по-разному. Поэтому сохранение одного и того же тона и стиля речи в несхожих обстоятельствах всегда ведет к художественным несообразностям, к нарушению психологической правды образов.

В сценарии очень важно показать, как в свободном движении чувств и мыслей, в действиях, обусловленных определенными обстоятельствами, раскрывается в разных своих гранях характер человека.

Поучителен в этом смысле опыт А. Штейна в создании многогранного образа советского ученого Верейского («Суд чести»).

Андрей Иванович Верейский работает у себя дома. К нему приходит дочь его Ольга, затем ее муж Николай. Николай собирается в университет — у него лекция.

«— Ступай, ступай, — ласково говорит Верейский. — Любят тебя студенты?

— Слушают.

— Слушать — мало. Надо, чтобы мурашки по спине у них, чертей, бегали, когда ты в аудиторию входишь. Чтобы — трепет! Помни, древние говорили: ум юноши — не сосуд, который надо наполнить, это — факел, который надо зажечь! Ступай, жги глаголом сердца!»

В разговоре с зятем и молодым своим другом Верейский добродушно ироничен, он слегка озорничает. Но его слова — не шутка ради шутки, в них большая мысль. Добродушная ирония спасает монолог от неуместной патетичности и декларативности, но большая мысль монолога и яркая афористичность ее выражения не теряются в иронии, мысль Верейского сохраняет и в шутке всю свою действенную силу.

От добродушной ироничности, очень характерной для манеры разговора Верейского, не остается и следа, когда он после заседания президиума Академии медицинских наук говорит о поведении Лосева заграницей. Верейский негодует и бушует.

«— Отдал он рукопись, милостивые государи и дорогие товарищи!— кричит Верейский, шагая по кабинету и размахивая руками.— Отдал — или я ни черта в людях не понимаю! Его с поличным надобно ловить, с милицией! И поймаю, поймаю...

— Не волнуйся, папа...

— Обязан волноваться, обязан-с! Равнодушным людям нечего планету засорять! Это не люди — инфузории. Медузы! Алексей тоже хорош! Пешка! Да не о нем речь, Лосев — вот главное!

— Пешка? — обиженно протянула Ольга.— Сам же ты говорил, что он ученый с большой буквы.

— Как ученый — ферзь, как политик — пешка!»

Это снова среди домашних. Верейский еще весь кипит. Он еще не остыл после бурного заседания, где ему пришлось сцепиться с Лосевым и где дело дошло до того, что председательствующий с академической учтивостью просил своего коллегу «держаться в рамках корректности». Верейский говорит о делах, возмутивших его, резко, до грубости резко.

Человек страстный и горячий, он не может оставаться спокойно корректным, когда говорит о человеке, подло и мерзко растоптавшем честь и достоинство советского ученого, продавшем заокеанским торгашам за доллары и лесть первородство советской науки.

Верейский неудержим в борьбе, он впадает в крайности — да и как он может иначе, когда сердце переполнено гневом, когда он весь — страсть и борьба.

«— И пусть читают нас по-русски,— вскакивая с кресла, говорит Верейский председателю правительственной комиссии, разбирающему дело Лосева и Добротворского. — Кто поспособней — научится! А кто не желает, пусть дураками и умрут! Что касается всяких там банкетов — отменить! Разным мистерам вудам визы не давать — пусть себе сидят в своих небоскребах! Пожалуйста, не смейтесь, я серьезные вещи говорю».

Верейский явно «зарывается» в своем безудержном максимализме страстного борца. Но председатель комиссии смеется сочувственно: мудрый государственный человек, он понимает природу этого запала, эту страсть ученого, которая не может уложиться в рамки строго отмеренных положений.

Очень характерен ответ председателя Верейскому:

«— Ох, попадись вам под нож палец резать, вы обязательно отрубите до локтя! — Председатель комиссии становится серьезным. — А я вот, Андрей Иванович, за то, чтобы нашим ученым обязательно печататься в иностранных журналах,— только знать где. И за банкеты вашим иностранным коллегам,— только знать кому. И за то, чтобы за границу наших ученых непременно посылать,— только знать кого.— Он делает короткую паузу. — Да, да, Андрей Иванович, и за то, чтобы наука наша не ведала географических границ,— только знать когда! И, быть может,

дорогой Андрей Иванович, это золотое время не за горами! Я думаю, у нас с вами общая точка зрения!»

Председатель поправляет Верейского, даже полемизирует с ним и тем не менее заканчивает свой монолог (кстати, очень ярко передающий индивидуальность этого большого человека) словами о том, что у них общая точка зрения. Председатель хорошо понимает, что крайние мысли, высказанные в запальчивости Верейским, продиктованы заботой о патриотических интересах советской науки, о том, чтобы положить конец ротозейству, еще не изжитому в научной среде.

Верейский — очень умный человек, и силу его яркой самобытной мысли мы ощущаем и в том, ч т о он говорит, и в том, к а к он говорит.

Такие, как Верейский,— это хорошо подчеркнул автор сценария,— умеют говорить очень свободно и очень просто о самом большом и важном. Для выражения самых глубоких истин ему не нужно искать слова и понятия где-то в арсеналах академической премудрости. Эти истины живут в нем, он живет ими, находясь в постоянно активном состоянии духовного творчества. Поэтому для него нет необходимости придавать движению своей мысли и речи какую-то особую научность формы. Самыми простыми, иногда даже бытовыми словами, он выражает глубокие и сложные понятия. Такая свобода владения мыслью и словом дается активностью творческого ума, богатым опытом, знаниями, органическим единством разума и чувства.

Простота и безискусность слов характеризуют и его знаменитую речь на суде, исполненную яркой патриотической мысли, большого ораторского пафоса и высокой простоты.

* * *

Язык некоторых персонажей пьес и сценариев нередко уныл и беден по самому замыслу писателя, стремящегося показать в этих персонажах унылых и безликих людей. Однако и в этом случае художественный успех не может быть достигнут простым «стенографическим» копированием безликой и плоской речи. Художник и в этом случае ищет такие выразительные речевые средства, которые позволили бы подчеркнуто выявить существо и особенности изображаемого характера.

Курчатов, незадачливый работник Министерства здравоохранения («Суд чести»), очень часто по ходу роли делает паузы, повторы. Внешне его речь похожа на речь человека, ищущего точные формы мысли и слова. Но это только внешне. После глубокомысленных пауз и повторов обычно следуют такие слова, которые не оставляют сомнения в их происхождении: Курчатов, задерживая свою речь, просто хотел вспомнить, что в таких случаях «положено» и «принято» говорить.

«— Дело, товарищи, идет о чем? — говорит Курчатов на митинге сотрудников института. — Об открытии мирового значения. Это надо понять до конца! И мы гордимся, товарищи, чем? Тем, что пальма первенства в этом открытии принадлежит советским ученым...»

«— Да, да, многое недопонимаете, — говорит он в беседе с молодыми учеными. — Задание государственное и подход к нему должен быть какой? Государственный. Я пригласил вас зачем? Чтобы предупредить вас. По-товарищески. Мой долг как руководителя. Кое с кем советовался. И заявление ваше советую взять обратно для пользы общего дела. Картина, повторяю, ясна?»

Содержание речи разоблачает всю иллюзорность курчатовского «глубокомыслия». Курчатов просто нанизывает одну на другую готовые словесные формулы. А сама-то его мысль остается невысказанной, она как бы идет рядом с его речью: Курчатов думает о том, как бы выразиться так, чтобы в его словах была авторитетная значительность, но не

было ничего, выходящего за рамки привычных, «проверенных» слов, ничего такого, что может вызвать неприятные возражения, споры...

Человек типа Курчатова обо всем на свете говорит в готовых терминах и понятиях. Из каждого явления или факта он делает только те выводы, которые уже не раз делали до него другие; он не может позволить себе «роскошь» иметь и отстаивать свои самостоятельные мнения. Все затруднения в его разговоре связаны с напряжением памяти — надо вспомнить нужную чужую фразу. Поэтому безликая речь, которой драматург сознательно наделил Курчатова, в данном случае полностью уместна и оправдана.

Иное дело, когда безликим и блеклым языком разговаривают такие действующие лица, которые, по замыслу автора, должны быть яркими и самобытными.

В том же сценарии А. Штейна живут и действуют Николай, Ольга и некоторые другие персонажи, речь которых лишена живой индивидуальности.

Вот, к примеру, Николай спорит с Ольгой и Верейским о Добротворском:

«— Во сто крат опасней твой дражайший Алексей Алексеевич и, пожалуйста, не сердись! Он ссылался на традиции — и он был прав! Да, Андрей Иванович, ваш друг был прав, не машите на меня руками, на партийных собраниях есть обычай выслушивать ораторов до конца! Есть традиции и традиции. Есть золотые традиции русских ученых — мы их берем с собой в коммунизм! И есть традиции, которые кошмаром тяготеют над умами живых! Кошмаром тяготеют они и над твоим Добротворским, Оля! И если хочешь знать, твой Добротворский — самое элементарное выражение того, что мы называем низкопоклонством! Да, да, это не человек, а явление!»

Николай здесь, как, впрочем, и в других сценах, говорит хорошо и умно. Есть в его словах политическая острота. Но монологи Николая, верные по мысли, холодны по тону. А почему? Очевидно, потому, что почти все, что говорит Николай, мы уже не раз слышали от других и почти в тех же выражениях.

Было бы нелепо требовать, чтобы каждый персонаж всегда и всюду говорил только свое, не повторяя чужих мыслей. Даже очень умный и самобытный человек часто повторяет мысли, высказанные кем-то до него. Но в таких случаях он либо просто цитирует, так сказать, не скрывая от слушателей кавычек, либо высказывает такие мысли других, которые вошли в его душу, освоены им настолько, что стали как бы его собственными. И тогда они в своем выражении неизбежно приобретают иной характер, иные формы — на них будет лежать печать индивидуальности высказывающего их человека.

Николай не цитирует и вместе с тем цитирует. Он цитирует других, не обозначая кавычек, произносит мысли других, не ставшие его собственными.

Безликость речи Николая связана и с тем, что сам он не имеет в сценарии своей большой действенной задачи. Если Верейский почти всегда выступает перед нами в острых ситуациях, в действии, в борьбе, которая является для него глубоко личным и одновременно государственным делом, то Николаю приходится, как правило, довольствоваться комментированием событий. Николай — это, по сути дела, голос автора. А герою очень трудно говорить за автора, оставаясь самим собой. Если бы Николай получил в сценарии более самостоятельную действенную задачу, если бы автор почувствовал и воссоздал его человеческое существо с такой же яркостью, как он сделал это в отношении Верейского,— и речь Николая приобрела бы бóльшую живость, бóльшее своеобразие.

Когда речь идет о таких персонажах, как Николай, сценаристов и драматургов очень часто критикуют за «газетность» языка. Но газетный язык бывает разный — хороший и плохой. В речь культурного, политически мыслящего человека неизбежно входит язык хорошей газетной публицистики. Все дело в том, как он используется, как включается в ткань живой речи. Упреки в «газетности» бывают справедливы, когда газетный язык вписывается в живую речь, не трансформируясь в соответствии с ее индивидуальным строем, когда персонаж выдает газетные цитаты за свои собственные слова.

Кинодраматурги часто находят индивидуальную характерность речи рабочего, колхозника, но далеко не всегда умеют выявить индивидуальное своеобразие речи молодого врача, учителя, ученого. Получается довольно-таки странная картина: как будто молодой рабочий или колхозник, кончая высшее учебное заведение, теряет характерность своей былой речи, не приобретая новой характерности и своеобразия.

Разительные примеры такого рода художественных провалов можно найти в сценарии М. Смирновой «Сельский врач».

...В комнате доктора Арсеньева, у топящейся печки, сидят помирившиеся Арсений Иванович и его молодая помощница Татьяна Николаевна. Очень хорошо, мудро и задушевно говорит о работе врача Арсений Иванович. В его речи ощутимы напластования десятилетий — это плод долгого опыта, наблюдений, раздумья. Биография Арсеньева, в прошлом земского врача, помогает сценаристу найти выразительную характеристику, своеобразную лексику, индивидуальный ритм речи, в которую органически входят старомодные обороты, но которая вместе с тем вполне современна по своему строю.

Но вот начинает говорить Татьяна Николаевна. Она говорит о том же самом, но не чувствуем мы в этой речи ее личности, живого биения сердца.

«— Сколько десятков тысяч специалистов трудится сейчас в городах и селах, и с каждым годом нас становится все больше, а это значит, что народ наш, люди наши с каждым годом становятся здоровее. Уходят навсегда эпидемические болезни, жизнь человека становится долголетней и плодотворней...»

Безликость этих слов Татьяны Николаевны особенно заметна еще и потому, что сказаны-то они в дружеском разговоре с Арсеньевым.

Когда диалог сводится к чередованию монологов, когда персонаж как бы не слышит другого, не подхватывает живой нити беседы,— неизбежно нарушается естественность человеческих взаимоотношений. Язык диалога тогда перестает быть средством общения собеседников: из формы развития действия диалог фактически превращается в придаток тех повествовательных частей сценария, в которых автор излагает свои мысли и соображения.

Помимо того, что в словах Татьяны Николаевны мы не ощущаем ее души, ее индивидуальности, эти слова, вроде процитированных выше, вносят диссонирующие тона в самый ход развития сюжета, в картину ее взаимоотношений с Арсеньевым.

Подобная обезличенность речи характерна и для некоторых молодых героев сценария «Донецкие шахтеры». Парторг Павел Недоля, начальник участка Владимир Недоля, изобретатель Дмитрий Трофименко, главный инженер Андреев разговаривают почти совершенно одинаково.

Сценаристы, находя своеобразие речи героев там, где оно связано с различиями в возрасте, профессии, социальном положении, очень часто пасуют перед задачей раскрытия живой речью индивидуального своеобразия людей одного поколения и образования и мало работают над тем, чтобы глубже раскрыть богатство и индивидуальный строй мышления, с которыми связана индивидуальность речи.

Создание образа — это открытие не некоего человека вообще, а конкретного имярек человека. Такими открытиями стали Верейский и Арсеньев, Степан Недоля и Горовой. Но ими не стали образы Николая («Суд чести»), Трофименко, сыновей Недоли. Недостаточная индивидуализация речи ослабила художественную силу и такого удавшегося в целом образа, как Татьяна Николаевна из сценария М. Смирновой.

* * *

Борьба за чистоту языка, понятая односторонне, вне борьбы за его богатство и выразительность, может привести к такому дистиллированию языка, от которого он утратит все свои живые краски.

А. М. Горький всегда указывал на специфические особенности языка описаний и речевого языка. Считая, что чистота, ясность и выразительность одинаково важны и для того и для другого, он вместе с тем писал о различиях в характере речевого и повествовательного языка в художественном произведении.

«Литератор должен уметь отобрать для работы изображения словом наиболее живучие, четкие, простые и ясные слова. Литератор не обязан считать пошлость и глупость героев своей собственностью, точно так же не обязан он пользоваться искаженным языком героев для своих описаний, он пользуется этим языком только для характеристики людей»[1].

Но это значит, что при характеристике пошлых и глупых героев живой их речью литератор должен слышать «капризы живой речи», как и при создании образов людей умных, культурных, не искажающих языка в разговоре. Нельзя механически переносить нормы литературного повествовательного языка на язык речевой. Даже у очень культурного человека, в совершенстве и активно владеющего литературным языком, живая речь имеет свою лексическую и стилевую специфику, свою тональность. Стремление нивелировать язык действующих лиц, подогнать его под единую норму приводит к искажению характеров: персонаж начинает говорить не своим языком, а взятым напрокат у автора. Более того, при сглаживании речи ослабляется борьба, которая изображается в сценарии или пьесе.

«...Язык, как средство общения людей в обществе, одинаково обслуживает все классы общества и проявляет в этом отношении своего рода безразличие к классам,— указывает товарищ И. В. Сталин.— Но люди, отдельные социальные группы, классы далеко не безразличны к языку. Они стараются использовать язык в своих интересах, навязать ему свой особый лексикон, свои особые термины, свои особые выражения. Особенно отличаются в этом отношении верхушечные слои имущих классов, оторвавшиеся от народа и ненавидящие его: дворянская аристократия, верхние слои буржуазии. Создаются «классовые» диалекты, жаргоны, салонные «языки»[2].

У нас уничтожены такие классы, создававшие свои диалекты и жаргоны. Но пережитки прошлого в сознании людей неизбежно получают свое отражение и в их живой речи. Элементы «торгашеского жаргона», которым буржуа засоряли и портили общенародный язык, живучи в речи людей, отягощенных торгашеской моралью и ее пережитками.

«Теоретики», которые отрицали остроту конфликтов в пьесах и сценариях, посвященных современной советской действительности, не признавали столкновений и в области языка. А такие столкновения неизбежны всюду, где есть борьба нового, передового против старого. В подлинно

---

[1] М. Горький, О литературе, стр. 103.

[2] И. Сталин, Марксизм и вопросы языкознания, стр. 13.

драматических произведениях неизбежно возникает борьба за смысл слов и понятий, речевые характеристики противостоящих героев, оставаясь в рамках общенародного языка, неизбежно приобретают оттенки и различия, связанные с различием во взглядах, в морали, в поведении этих героев. Различия часто возникают и просто из разницы в культурном уровне. Но и эта разновидность борьбы нового и старого получает свое выражение в языке, в столкновениях разных стилей живой речи.

Поэтому нельзя, например, о всех персонажах комедии «В степях Украины» А. Корнейчука писать, как это делает Е. Горбунова в своей книге «Драматургия А. Корнейчука» («Искусство», 1952 г.), что они «говорят правильно, чисто и образно, без всякой претензии на «деревенскую речь».

Язык Чеснока отличается от языка Галушки, и едва ли можно говорить о чистоте и правильности речи отсталого Галушки, насыщенной диалектными и жаргонными словами, нелитературными оборотами. Сама Е. Горбунова чуть ниже пишет о том, что «комизм неправильно понятых терминов, искаженных слов или их неуместное употребление служат главной цели писателя: подчеркивают отсталость, прикрытую маской современности». Но как же тогда понять ее первоначальную общую характеристику языка действующих лиц комедии?

Воспроизведение «капризов живой речи» не означает необходимости бесконечного засорения живой речи персонажей жаргонными и диалектными словами, выражениями, искажающими общенародный язык. Языковый вкус и такт должны подсказать писателю художественную меру в использовании таких слов и выражений. Писатель, понимающий эту меру, будет экономно, не увлекаясь языковым мусором, отбирать такие слова и выражения, которые помогают отчетливо, заостренно выявить изъяны в живой речи персонажа, связанные с его взглядами, заблуждениями или отсталостью.

Вопрос этот имеет огромное значение для сатирических произведений, где особенно велика роль языкового заострения образа, разоблачения отрицательных типов через их речевую характеристику.

Интересно в этом плане рассмотреть речевые характеристики персонажей в сценарии Н. Вирты «Тихий угол».

Наиболее заостренные сатирические образы сценария — Суттягин и «бритый активист».

Начиная от фамилии и кончая манерой изъясняться, все в образе Суттягина подчинено задаче разоблачения клеветника и крючкотвора. Как же использует драматург для заострения образа речевую его характеристику?

«Замечу, ошибка в выборе руководства не проходит бесследно для иных товарищей, в том числе и ответственных».

«Вы лишены дара борьбы за законность по случаю легкомысленной молодости».

«Скоропалительное решение, претворенное в жизнь, всегда приводит к нежелательным последствиям».

«Имею честь снова напомнить вам о себе...»

Первое из процитированных высказываний Суттягина он изрек при обсуждении председателями колхозов и председателем райисполкома кандидатуры нового председателя сельсовета; вторая реплика — ответ на какое-то замечание Анны Гавриловны Прутиковой, ставшей председателем сельсовета; третья — высказана им за бутылкой водки среди приятелей; и, наконец, четвертая — начало объяснения в любви. Каждый раз разные обстоятельства и слушатели, другая обстановка. Но Суттягин говорит все тем же удручающим слогом канцелярских бумаг, он всюду одинаков.

Это «постоянство» Суттягина используется драматургом как одна из

форм сатирического заострения образа. В том, что Суттягин всюду, при любых обстоятельствах, следует одной и той же манере речи, отчетливо и резко проявляется его натура тупого бюрократа, донельзя нудного и мерзкого человека. Сатирического заострения образа достигает драматург и характерностью самой речи Суттягина, утрированно воспроизводящей тон и стиль канцелярского делопроизводства былых времен.

К приемам заострения речевой характеристики образа, доходящего до сатирического гротеска, обращается драматург и в обрисовке «бритого активиста».

Непременный участник всех заседаний, собраний и просто разговоров на общественные темы, «бритый активист» обычно соглашается с каждым предыдущим оратором. Он качается в своих мнениях из стороны в сторону, отрицая то, с чем минуту назад соглашался, и соглашаясь с тем, что только что отрицал. Он очень активен, этот бритый, но это активность беспринципного болтуна, который спешит всюду вставить свое словцо, не занимая при этом никаких позиций.

Очень характерна его речь на колхозном собрании:

«— Товарищи! Я не буду распространяться, скажу коротко и ясно. Конечно, наличие отсутствия водоема факт, с нашей точки зрения, не совсем тот и создает трудности. Это с одной стороны. С другой стороны, факт присутствия наличия водоема имеет трудности именно с точки зрения того, что мы на сегодняшний день имеем в колхозах. Я предлагаю собранию решительно решить это дело как с одной, так и с другой точки зрения. Конечно, отсутствие наличия...»

Речь эта явно пародийна. И обилием захудалых «ораторских штампов», и дурацким искажением строя и природы русского языка, и, наконец, содержанием своим она в сатирической форме раскрывает все убожество речей такого рода лжеактивистов, беспринципных болтунов.

Сатирически остро и в целом удачно решает Н. Вирта и те сцены, в которых мы знакомимся с председателем колхоза Жердевым.

Вот отрывок из его разговора с райисполкомовским шофером:

«— Это очень превосходно, когда человеку все мило. К примеру, взять мой организм... Я тоже всему радуюсь, мечтаю... Я очень часто мечтаю».

Судя по всему, Жердев особенно благоволит к тем людям, в которых видит мечтательность, кротость, мягкость. Не разбираясь по-настоящему в людях, он может приписать эти качества и тем, кому они не свойственны.

Высказываясь за выдвижение Анны Гавриловны Прутиковой на пост председателя сельсовета, Жердев говорит:

«— Я ведь тоже насчет нее думал, ей-богу! Верно, ей и быть председателем сельсовета! Год пробыла на курсах в Москве... Женщина расчудесная... Задумчивости и кротости в ней — ну, прямо, как у той рыбы...»

Жердев, как мы видим, изъясняется весьма своеобразно.

В глуповатых его речах, полных «кротости» и «мечтательности», открывается нам никчемный человечишко, сентиментальный слюнтяй, человеческая слякоть. При всем том он, что называется, себе на уме, прижимист, расчетлив. Это сочетание вполне прозаической расчетливости с умиленной сентиментальностью при всей своей парадоксальности способствует сатирическому осмеянию Жердева.

Но местами Н. Вирта идет в заострении образа дальше пределов, положенных всем стилем и духом произведения, снижая этим художественную его силу.

Когда Жердев, находясь среди «своих», характеризовал Прутикову, как «кроткую» женщину, это было понятно — таковы его пристрастия и симпатии, не противоречащие к тому же другой, так сказать, прозаической стороне его натуры: с «кроткими» руководителями легче ладить. Но вот он же говорит о Прутиковой председателю райисполкома Полозову:

«Тридцати трех годов женщина, тихая, специалист по сельскому хозяйству». Здесь словом «тихая» драматург явно фальшивит. Хоть Жердев и дурак, но не настолько же, чтобы хвалить свою ставленницу словом «тихая»: ведь он же знает, что этим может только скомпрометировать Прутикову в глазах Полозова.

И это не единственный случай, когда Жердев как бы выпадает из роли, начиная говорить не по характеру своему и обстоятельствам, а под диктовку драматурга.

«— По-хозяйски живем, денежки про черный день держим...» И это он говорит председателю райисполкома!

Здесь Жердев начинает грубо и торопливо саморазоблачаться, «облегчая» сатирические задачи драматурга.

Но это «облегчение» основано на очень наивном расчете: поскорее сообщить зрителю все плохое о Жердеве. На самом-то деле подобными приемами торопливого разоблачения героев через их собственные, да к тому же неуместные признания писатель ставит действующих лиц сценария в престранные взаимоотношения: Жердев откровенно саморазоблачается, а Полозов его «не слышит». Выходит, что председатель райисполкома пассивно поощряет собственнические замашки председателя колхоза, не борется с ними.

Однако эта подмена художественных средств реалистической сатиры лобовыми приемами примитивного разоблачения героев еще не главный недостаток сценария. Беда в том, что Н. Вирта не сумел в нем, как, впрочем, и в своей пьесе «Гибель Помпеева», решить задачу художественно яркого, заостренного изображения обеих столкнувшихся в конфликте сторон. Если в обрисовке отрицательных типов он добился значительных художественных успехов, то положительные образы сценария оказались очень слабыми в художественном отношении.

Свою героиню Анну Гавриловну Прутикову драматург окружает обстановкой, призванной демонстрировать ее высокую культуру, широту и разнообразие духовных интересов и запросов. Но вот Анна Гавриловна заговорила... И вряд ли по ее речи зритель поймет, почувствует ее живую душу, ощутит богатство ее духа.

Пожалуй, ярче всего характер Анны Гавриловны раскрывается в сценах, показывающих начало работы ее в сельсовете. Здесь ей все приходится менять. В острых столкновениях с живыми носителями заскорузлости и консерватизма Тихого Угла выявляется ее волевая натура, деловитость, принципиальность, острота мысли. Поэтому диалоги ее с Архипом, Суттягиным и частично с Жердевым и Малышевым остры по стилю, деловиты, динамичны.

Но в других сценах образ Прутиковой бледнеет, речь ее снижается до безликой риторики, мысль ее утрачивает свою силу и самобытность. Н. Вирта не сумел поставить ее в такие обстоятельства, которые позволили бы в заостренной форме выявить ее положительные духовные и нравственные качества.

В некоторых сценах положительные и отрицательные герои, сталкиваясь вместе, выглядят персонажами из разных произведений: один написан маслом, другой лишь намечен карандашным пунктиром и слегка подмалеван.

Раскрытию характера Прутиковой мешает и допускаемое Н. Виртой притупление остроты конфликта, положенного в основу сценария.

Уже в экспозиции сценария председатели колхозов Малышев и, особенно, Жердев предстают перед нами не только как «тихие» люди, но и как жмоты, консерваторы с замашками удельных князьков.

Однако борьба с ними ведется так, как будто это хорошие председатели колхозов лишь с некоторыми частными недостатками: просто слегка поотставшие люди, которых надо подхлестнуть.

...Анна Гавриловна говорит им, что сельсовет решил как можно скорее разделаться с этим стоячим болотом, называемым Тихим Углом.

«— Извиняюсь, — начал Жердев, выпуская густые клубы дыма, от которых Анна Гавриловна энергично отмахивалась, — что именно надо понимать под стоячим болотом, если слава о наших колхозах почти перешагнула рубежи района?

— Слава, Никанор Иванович, вещь относительная. Что хорошо было вчера, то еще лучше должно быть сегодня. Не отрицаю, колхозы ваши не самые плохие. Могли бы за этот год стать лучше? Могли. Дорогие мои, в советской жизни остановок никогда не будет. Не должно быть остановок и в нашем чересчур тихом углу. А вы этот год стояли на месте. Так вот, прежде всего мы решили сдвинуть вас с места.

— Как позволите понять? — насмешливо спросил Жердев.

— А вот так. Советской власти надо, чтобы у вас были не только густые трудодни, но чтобы было густо в самих колхозах».

Почти все в этом диалоге вызывает недоуменные вопросы.

Одно из двух: или колхозы в районе настолько плохи, что среди них даже колхозы Тихого Угла кажутся хорошими, либо Жердев просто очки втирает председателю сельсовета, говоря о славе, почти перешагнувшей рубежи района. Скорее всего — последнее. Не может же быть, чтобы процветали колхозы, имея таких председателей, как Жердев и Малышев.

Однако Анна Гавриловна принимает предложенный Жердевым курс и тон разговора, даже не оспорив уместности понятия «слава» в применении к колхозам Тихого Угла. Она только слегка «подправляет» Жердева, кое-что «уточняет» в понимании этого слова... Если судить о делах в Тихом Углу по ее реплике, то все здесь сводится лишь к пресловутому конфликту «хорошего» и «лучшего»: колхозы тут «не самые плохие», однако «могли бы за этот год стать лучше»...

Но тогда зачем же нужно было драматургу с такой сатирической остротой разоблачать Жердева и Малышева в начальных частях сценария? Получается, что фигуры председателей — это одно, а состояние дел в их колхозах — другое. Концы с концами тут явно не сведены.

В начале разговора с Малышевым и Жердевым (когда речь шла о работе комиссий и депутатов Совета) Анна Гавриловна показана драматургом как человек требовательный, строгий, способный остро вскрывать ошибки. И вдруг она заговорила с Жердевым языком, не похожим на язык человека, собирающегося взорвать и разметать стоячее болотце Тихого Угла. Она заговорила тут не по своей натуре, а с чужого голоса. Неточное слово — это неточная мысль. А в данном случае это и неточность политической позиции, противоречащая характеру Прутиковой, всему замыслу и идейному строю сценария. Так отвечать Жердеву она не могла, оставаясь верной своему характеру. Свести их столкновение к такому безобидному варианту не мог, не должен был автор сценария, оставаясь верным правде жизни, логике драматического действия и развития характеров.

Образы Прутиковой и других положительных героев сценария снижаются и тем, что драматург поставил всех их в положение жертв или пассивных созерцателей клеветнических махинаций Суттягина. Ведь то, что Суттягин — мерзавец, бюрократ и сквалыга, очевидно для всех, об этом говорит каждая сказанная им фраза. Но положительные персонажи словно не слышат его, а если и слышат, то не могут почему-то ничего сделать: он почти до самого финала ходит неразоблаченным и издевается над ними.

Серьезные сомнения вызывают в сценарии «Тихий угол» две сцены разговора председателя райисполкома с своим шофером.

«— Все-то вам приятно, все-то вам замечательно! — мрачно возразил шофер. — Удивительное дело!

— У тебя, Кузьма Петрович, — благодушно отозвался Полозов, — плохой характер. Ужасный у тебя характер, доложу я тебе.

— Не отрицаю,— хмуро ответил шофер.— А почему он у меня плохой? Вот вы, товарищ Полозов, ездите по району, и все вам хорошо, все вы похваливаете. А до вас ездил я с товарищем Черноусовым. Тому все было плохо! Ему покажи молочную реку с кисельными берегами, он тотчас начинал кричать: «Почему, мол, берега кисельные, почему река молочная?»

Полозов рассмеялся».

Очевидно, драматургу понадобился этот разговор не для того, чтобы прояснить какие-то черты характера шофера — эти черты так и остались непроясненными. Но вот дочитываем сценарий до конца, и нам становится ясным, для чего нужен был Н. Вирте этот открывающий фильм разговор.

Перед нами те же лица опять едут в село Тихий Угол — Полозов и Кузьма Петрович. Но роли переменились: теперь все хвалит шофер и все критикует Полозов, много хорошего сделавший в районе, избавившийся в горячей работе от благодушия и умиления, ставший требовательнее, строже.

«— У вас, Поликарп Алексеевич, — усмехнулся шофер, — характер испортился. Ужасный у вас стал характер.

— Не отрицаю, — усмехнулся Полозов. — А почему он стал плохим? Вот ты ездишь со мной по району и все хвалишь... А в районе где-то не так уж хорошо, а где и совсем дрянь! Тут ангела посади, и у того характер испортится.

— Да, сложная у вас жизнь, товарищ Полозов,— со смехом ответил шофер. — Здорово вас перевернуло!»

Так эти две беседы председателя райисполкома и шофера становятся некими заставками, обрамлением сюжета сценария. Но при чем же тогда Кузьма Петрович? А ни при чем! Он стал подставной фигурой, драматург отнял у него право на слова, раскрывающие самобытную мысль, черты характера, и вложил ему в уста такие слова, которые нужны ему, драматургу, для возведения сюжетных конструкций.

* * *

Задачи, поставленные XIX съездом партии перед мастерами советского кино, могут быть решены только при условии решительного повышения языковой культуры и мастерства сценариев, являющихся основой киноискусства. Борьба за языковое мастерство сценариев — это борьба за создание в них ярких характеров советских людей, окрыленных великими идеями коммунизма. Борьба за языковое мастерство — это борьба за изображение жизни с ее острыми конфликтами и противоречиями.

Во всех жанрах киноискусства — в трагедии и сатире, в исторической хронике и психологической драме — точность, ясность и выразительность живой речи действующих лиц является важнейшим условием художественной силы и действенности образов.

А такая точность, ясность и выразительность языка доступна только тем писателям, которые любовно и пристально изучают характер и дела советского человека, глубоко проникают в его внутренний мир, в мир мыслей и чувств, внимательно вслушиваются в его богатую и красочную речь.

Изучать жизнь, писать правду всегда требовал от советских писателей товарищ Сталин. Только последовательная и глубокая верность этим заветам вождя открывает художнику путь к созданию дорогих народному сердцу и разуму произведений искусства. Знание жизни, помноженное на высокое художественное мастерство, может принести драматургу успех в многотрудном деле обрисовки и раскрытия крупных, резко очерченных характеров, в изображении их столкновений и борьбы.

А. ТАРАСЕНКОВ

СЛАВНЫЕ СТРАНИЦЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

(О сценариях П. Павленко)

В своих воспоминаниях о Горьком, характеризуя этого великого художника нового социалистического общества, П. Павленко говорил: «Не в пример другим, он не был способен писать «для себя», жить в воображенном мире, вне связи с миром действительности, писать лишь для того, чтобы «выражать» себя. Горький по складу своей натуры был агитатором. Все написанное им было действием, и невозможно, немыслимо представить себе Горького затворником, сочинителем произведений, рассчитанных на любителя.

Вести за собой, преображать, перестраивать, обогащать, совершенствовать — вот что лежало в основе горьковского отношения к искусству».

Эти строки из воспоминаний П. Павленко вполне уместно приведены в предисловии к сборнику его сценариев, вышедшем недавно в Госкиноиздате.

П. Павленко правильно понял творческую натуру Горького. Именно активная, действенная сила новой культуры, олицетворенная в Горьком, была так дорога советскому обществу, советскому народу. Давая приведенную выше характеристику Горькому, П. Павленко одновременно начертал развернутую программу действия для самого себя.

П. Павленко был писателем горьковской выучки. Жадными, любопытными глазами он вглядывался в тот сложный мир человеческих отношений, который с такой яркостью развертывался перед ним и в Средней Азии в годы коллективизации, а позднее на строительстве Большого Ферганского канала, и в мирных буднях советского Дальнего Востока, и в героических деяниях советских людей на полях Великой Отечественной войны, и в послевоенные годы, когда больной и израненный Воропаев, герой его замечательного романа «Счастье», вел людей, как на штурм, на строительство новой, еще более прекрасной, чем она была до войны, жизни. Всюду П. Павленко умел подглядеть новое, живое, устремленное в будущее, всюду он точно и верно, как настоящий художник-реалист, подмечал ростки коммунизма. Когда взор его обращался в Америку, в Италию, в Германию, везде П. Павленко умел найти и изобразить живые лица новых людей — страстных борцов за мир и демократию, которым не страшны козни агрессивной военщины, людей, которые идут на самоотверженные подвиги во имя счастья и свободы народов.

Талантливейший советский художник и публицист, автор великолепных романов, повестей, рассказов и очерков, он с неменьшей силой проявил свое литературное дарование в киносценариях «Клятва», «Па-

П. Павленко, Киносценарии, Госкиноиздат, 1952.

дение Берлина», «Яков Свердлов», «Александр Невский». Именно в таком порядке они размещены в сборнике сценариев, и, нарушая естественную хронологию их создания, этот порядок правильно определяет и выделяет главное в творчестве П. Павленко как сценариста.

В этой своей верной и целенаправленной работе П. Павленко шел именно тем путем, о котором сказал товарищ Г. М. Маленков в отчетном докладе на XIX съезде партии: «Сила и значение реалистического искусства состоит в том, что оно может и должно выявлять и раскрывать высокие душевные качества и типичные положительные черты характера рядового человека, создавать его яркий художественный образ, достойный быть примером и предметом подражания для людей».

Да, именно в этой сфере нашего искусства, в создании положительных образов, был так силен П. Павленко. Это не значит, что он игнорировал сатиру, что он отказывался от изображения теневых сторон жизни, что он не давал сатирических портретов врагов. Все это тоже было в возможностях богато одаренной натуры П. Павленко, и всем этим он широко пользовался в своем творчестве. Но главным, определяющим в его многогранном искусстве была бьющая через край, жизнерадостная, светлая волна жизнестойкого оптимизма.

Для произведений П. Павленко характерна уверенность, что как бы ни было трудно и тяжело, советский человек все равно победит врагов и пойдет вперед, к новым победам.

Стать выдающимся советским киносценаристом писателю П. Павленко помогла его удивительная способность за каждым мелким фактом, за каждым незначительным, скромным событием видеть контуры больших явлений, уметь извлекать из любого своего частного наблюдения общие выводы. Киносценарий, который, кроме всех прочих своих особенностей, решительно отличается от романа повышенной сконцентрированностью действия, особой уплотненностью текста, значительностью идейной нагрузки на каждую сцену, каждый кадр, давал возможность таланту П. Павленко проявиться и развернуться с особенной четкостью и силой.

Сценарий «Клятва» может служить превосходным примером того, как, исходя из частных фактов советской истории, из отдельных разрозненных наблюдений, П. Павленко и М. Чиаурели подымались до подлинного эпоса, до симфонического звучания темы.

Иногда сценарист сознательно отступает от исторически точного воспроизведения того или иного события. Так, например, общеизвестно, что свою клятву, в которой товарищ Сталин давал торжественное обещание продолжать дело великого Ленина, он произнес на II Всесоюзном съезде Советов. Между тем в сценарии и в фильме великая сталинская клятва перенесена на Красную площадь. Это дало возможность художникам показать, как вокруг своего вождя величавым строем встает в несокрушимом единстве весь советский народ.

Столь же условен в другом сценарии — «Падение Берлина» — показ товарища Сталина на берлинском аэродроме, когда он, выйдя из самолета, движется через толпы ликующих людей. Однако этот метафорический прием опять-таки нужен кинодраматургу для образного обобщения крупного плана, для художественной реализации центрального мотива фильма — единства Сталина со всем трудящимся людом во всем мире.

Большинство сцен фильмов «Клятва» и «Падение Берлина», рисующих Сталина в общении с различными героями фильма в самых разнообразных жизненных ситуациях, приобретает большую силу художественного обобщения.

В том-то и заключается достоинство сценариев П. Павленко, что они представляют собой высокохудожественные образные обобщения действительности, а вовсе не монтаж документов и так называемого литературного вымысла.

В сценариях «Клятва» и «Падение Берлина» П. Павленко крупным планом изображены величественные исторические события, участниками которых были выдающиеся деятели нашего народа и его вождь товарищ Сталин. И как бы навстречу величественному образу вождя одновременно движется многоплановое развитие образов многих простых рядовых людей Советской страны.

В самом начале сценария «Клятва» П. Павленко изобразил коммуниста Степана Петрова, посланного партией на работу в деревню и гибнущего посреди снежного поля от руки кулацкого убийцы.

Вслед за этой сценой, придающей кинокартине накал высокого драматизма, один за другим следуют бытовые кадры в занесенном снегом «одноэтажном» Царицыне. П. Павленко употребил здесь прием глубокого художественного контраста, воспользовавшись им для создания того особого внутреннего напряжения и тревоги, которыми насыщено все начало «Клятвы».

В сценарии много деталей, характеризующих переживаемое героями время — зиму 1923/24 года: и зажигалки, которые продает на рынке рабочий бездействующего предприятия, и споры о последнем выступлении предателя Троцкого, и обывательские разговоры о технической отсталости страны, и песня тех лет — «Кирпичики», которую затягивает один из персонажей сценария под аккомпанемент гитары.

Но сквозь мелкую «будничную тину» этих деталей властно прорываются главные темы жизни, рассказ о главных событиях эпохи.

Смерть Ленина, клятва Сталина неуклонно продолжать его великое дело — вот главные, решающие события времени. Вокруг них начинают группироваться, ими начинают определяться все перипетии частной жизни героев сценария.

С творческой смелостью, присущей большому художнику, П. Павленко здесь сводит воедино своих вымышленных героев, взятых из будничного жизненного потока, с вождем советского народа Иосифом Виссарионовичем Сталиным.

Рисуя его образ, П. Павленко дает сперва широкую картину тех исторических дней. На Красной площади, у Спасских ворот, толпятся ходоки, пришедшие к Ленину, «слышны украинская речь, гортанный говор узбеков, восклицания кавказцев». Но вот, узнав о болезни Ленина, все эти люди идут в Горки и видят вывешенный траурный стяг, а вокруг уже шушукаются между собой враги народа Бухарин и Каменев, надеясь воспользоваться смертью великого Ленина в своих низких политиканских целях. В это время вдруг вырастает в сценарии фигура товарища Сталина, и все происходящее озаряется новым светом, получает новый смысл и значение.

Незабываема скупая сцена, когда сквозь метель подходит товарищ Сталин к той скамейке, на которой он когда-то сидел с Лениным.

«Сталин стоит в расстегнутой дохе, глубоко задумавшись. Видения прежних лет волнуют его. Он снимает шапку и долго-долго смотрит на скамейку.

Слезы навертываются у него на глаза.

Не замечая метели, идет он по пустынной аллее, погруженный в невеселое раздумье...»

Предельно скупы эти строки. Но в них образ великого вождя дан сценаристом с огромной подкупающей человечностью, с глубоким, задушевным лиризмом. Глубоким по мысли подтекстом эта сцена убеждает зрителя: вот перед нами подлинно великий человек, достойный принять в свои руки боевое знамя ленинской партии, вот друг и верный ученик Ленина, который после смерти Ильича поведет вперед советский народ.

Вскоре после этой подлинно эмоциональной сцены П. Павленко показывает товарища Сталина, в глубокой задумчивости набрасывающего

на бумаге профиль Ленина, и вы ощущаете, как чувство, вложенное в вашу душу, растет, ширится, крепнет.

И когда на Красной площади собирается народ, когда снова мы видим лица простых людей разных национальностей Советского Союза, окружающих товарища Сталина, мы чувствуем, как здесь, у гроба Ленина, возникает могучая необоримая сила народной преданности делу революции, делу партии. Это именно те чувства, о которых сказал В. Маяковский, описывая похороны Ленина и подчеркивая, что сила каждого человека — лишь частица общей творческой народной силы, объединившейся в мощном порыве преданности партии:

Я счастлив,
что я
этой силы частица,
что общие
даже слезы из глаз.
Сильнее
и чище
нельзя причаститься
великому чувству
по имени —
класс!

С трибуны на Красной площади раздаются слова великой исторической клятвы, которую дает товарищ Сталин всем трудящимся людям земли советской, всему миру.

Среди народа на Красной площади стоит Варвара Петрова. Вместе со всеми тихо повторяет она вещие слова сталинской клятвы. Это она, Варвара Петрова, привезла в Москву для Ленина предсмертное письмо своего мужа, убитого кулаками. И вдруг, как волны, расступаются перед ней людские толпы. На голос Сталина движется Варвара Петрова и протягивает великому вождю народов простреленное окровавленное письмо.

Здесь текст сценария П. Павленко перерастает в лирико-патетический внутренний монолог самого автора:

«Сталин смотрит на письмо, на Варвару, на народ.

Вся Красная площадь протянула руки, как бы говоря: «Возьми! Это письмо адресовано тебе. Сегодня ты — наш Ленин».

Можно ли выразить этот текст на языке киноискусства? На первый взгляд кажется, что нельзя. Но талантливый режиссер М. Чиаурели, соавтор сценария и его постановщик, нашел замечательные, глубоко эмоциональные средства для того, чтобы вложить в соответствующие кадры фильма именно тот идейный смысл, который придал здесь автор сценария.

Патетические моменты снова сменяются потоком сцен, рисующих обыденные дела советских людей. В многообразии живых человеческих характеров раскрывает нам здесь П. Павленко историю семьи коммуниста Петрова, погибшего от руки врага. Его жена, уже в пожилом возрасте вступающая в партию, его дети, становящиеся строителями новой жизни, борцами и верными защитниками Советского Союза, — так развертывается история типичной семьи тружеников социалистического общества. Конкретны лица, конкретны поступки и жизненные судьбы этих людей, но в то же время это не просто «среднестатистическая» семья. Нет, в ней, как в капельке воды, отражается весь сложный мир дел, поступков, мыслей и чувств советских людей, связанных единой волей, единой мыслью — волей и мыслью партии, волей и мыслью Сталина.

Идут годы. Ширится строительство знаменитого Сталинградского тракторного завода. Острейшие формы приобретает борьба с вредителями, с троцкистско-бухаринскими изменниками... Везде побеждает советский народ.

Неуклонно движется вперед к своему расцвету наше социалистическое общество. Силой народного счастья, брызжущего веселья исполнены сцены, когда народ в лице лучших своих представителей приходит в гости к великому Сталину в Кремлевский дворец. И сцена пляски Ермилова, и шутки Сталина, обращенные к Ворошилову и Буденному, и радостные тосты собравшихся на приеме людей — все это создает атмосферу яркого оптимизма, подлинной праздничности, подлинного апофеоза мирной жизни советского общества.

С большим умом и художественным тактом изобразил П. Павленко, как даже в минуты счастья и ликования наши люди не забывают, что они находятся во вражеском окружении капиталистических государств, что всегда нужно помнить о законе жизни и борьбы советских людей — законе бдительности. Я говорю о сцене разговора Варвары Михайловны Петровой со Сталиным, когда она сидит задумавшись в одном из зал Кремлевского дворца, а к ней подходит вождь народа, и начинается их задушевная беседа. В конце этой беседы всплывает вопрос о будущей войне. На вопрос Варвары Михайловны о том, будет ли война,

«— По всему видно, будет, — помолчав, сказал Сталин.

Он произносит эти слова с огромной болью за те несчастья и лишения, которые война принесет народу.

— По всему видно, не миновать ее, — добавляет Сталин.

Варвара Михайловна поняла его боль и сказала по-матерински доверчиво:

— Оно и лучше, Иосиф Виссарионович, чтобы при нас она была. Мы народ испытанный, привыкли из трудностей выходить. Чего только не вынесли! У нас спины крепкие. На наших бы хребтах и отвоеваться. Им тогда полегче придется.— И переспросила:— Значит, готовиться?

— Готовиться, Варвара Михайловна, — сказал Сталин вставая».

Эта сцена в «Клятве» — одна из важнейших, одна из кульминационных. Лирична ее подоснова, интимны, глубоко человечны ее интонации. И как величав обобщающий исторический смысл слов товарища Сталина, определяющих судьбы народа! Здесь выражена основная мысль сценария, заключающаяся в том, что Сталин и народ нерасторжимы, что они образуют единое целое, что нет таких сил, которые могли бы расколоть, разрушить это единство.

Те идеи, которые П. Павленко с таким мастерством, с такой глубиной и последовательностью разработал в «Клятве», продолжены им в сценарии «Падение Берлина» (так же, как и «Клятва», созданном в соавторстве с М. Чиаурели).

Встреча великого Сталина с героем картины сталеваром Алексеем Ивановым решается автором снова в лирическом плане.

Но художник нашел здесь новые, своеобразные приемы. Если лирика «Клятвы» в ее первых частях проникнута величавыми мотивами скорби, связанной со смертью Ленина, то здесь, в начале сценария «Падение Берлина», все звучит, как весенняя песня во славу молодости, счастья, силы и необоримости советской жизни.

Все начало сценария «Падение Берлина» пронизано у П. Павленко любовью к жизни, к ее могучему цветению, к творческому труду.

Алексей Иванов — милый, неуклюжий, робко и горячо влюбленный в Наташу; он вызывает с самого начала искреннюю симпатию зрителей. Окончательно теряясь от смущения и весь сияя огнем невысказанного счастья огромной любви к товарищу Сталину, он встречается с ним в саду, а затем в домашней обстановке. Не будем приводить цитат — это

место из «Падения Берлина» и без того чрезвычайно широко известно читателям сценария и зрителям советского кино.

Сталин, наизусть читающий стихи Пушкина, Сталин, дружески разговаривающий с рядовым рабочим, представителем стахановского движения Алексеем Ивановым, Сталин, так чудесно шутящий на самые, казалось бы, скромные житейские темы, — это вносит в сценарий П. Павленко атмосферу глубокой лиричности в трактовку образа великого вождя.

В последующих частях сценария Сталин показан, как великий стратег и полководец, готовящий и осуществляющий вместе со своими верными соратниками и учениками сокрушительные удары по врагу, ведущий советский народ от одной победы к другой. Здесь облик великого вождя приобретает величавую монументальность.

П. Павленко все время подчеркивает могучую волю, неиссякаемую энергию товарища Сталина. Но эта воля, эта сила даны не сами по себе, а как выражение народной воли, народной силы.

Через весь фильм проходит образ Алексея Иванова, славного бойца Совстской Армии, участника многих ее исторических битв, участника штурма Берлина. До самой финальной сцены Иванов больше не встречается лично с товарищем Сталиным. Но весь смысл тех поступков, которые герой совершает на протяжении сценария, в том и заключается, что Иванов выполняет сталинские предначертания, что он — малый, но необходимый винтик в той великой машине, плавный ход и работа которой определены волей и разумом Коммунистической партии.

Образ товарища Сталина в финале сценария П. Павленко «Падение Берлина» воплощает волю советского народа-победителя, волю народа-миротворца. И встреча Алексея и Наташи с великим вождем на берлинском аэродроме — это сцена-символ, сцена-метафора, говорящая снова о несокрушимом единстве партии и народа со своим великим вождем, но решенная совсем иными художественными средствами, нежели те лирические картины, с которых начинался сценарий. Если там определяющей всю тональность была задушевность интимного разговора и дружеской шутки, то здесь главным средством, к которому прибегает сценарист, является гражданственная патетика, торжественная риторика, емкие образы-формулы.

П. Павленко, выдающийся мастер сценарного искусства, сумел с удивительной гармоничностью соединить в своем творчестве эти две такие разные струи — лирическую и монументально-эпическую. Это оказалось возможным на основе метода социалистического реализма, который П. Павленко достойно развивал в нашей литературе, следуя традициям М. Горького, Д. Фурманова, В. Маяковского, А. Серафимовича, А. Толстого, Н. Островского и других.

А. А. Жданов говорил в своей речи на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в 1948 году:

«Музыкальное произведение тем выше, чем больше струн человеческой души оно приводит в ответное звучание. Человек, с точки зрения музыкального восприятия, — это такая чудесная и богатейшая мембрана или радиоприемник, работающий на тысячах волн,— наверное, можно подобрать лучшее сравнение, — что для него звучания одной ноты, одной струны, одной эмоции недостаточно.

Если композитор способен вызвать отклик только одной или нескольких струн человеческих, то этого мало, ибо современный человек, особенно наш, советский человек, представляет из себя очень сложный организм восприятия».

Это глубокое положение А. А. Жданова несомненно может и должно быть отнесено не только к музыке, но и к литературе и к кино. Метод социалистического реализма есть наиболее совершенный метод познания

и изображения жизни в искусстве. Именно поэтому он предполагает возможно более полное многообразие приемов, посредством которых художник охватывает целостный процесс исторического формирования общества, народа. Одна из существенных заслуг П. Павленко как сценариста заключается именно в том, что он сумел это многообразие несхожих между собой отдельных художественных приемов целиком поставить на службу центральной идее своего творчества.

Единство вождя и народа, будучи главной идеей сценариев «Клятва» и «Падение Берлина», определило и их основную задачу — нарисовать типический образ положительного героя. Это относится в первую очередь к образу великого вождя советского народа товарища Сталина. И в сценарии «Клятва», и в сценарии «Падение Берлина» он дан именно как типический образ, вобравший в себя все лучшее, что составляет силу, славу и могущество советского народа и Коммунистической партии. Образ товарища Сталина в сценариях П. Павленко с могучей силой отражает главное в историческом движении масс — победоносное строительство социализма, победоносную борьбу со всеми внешними и внутренними врагами советского строя.

Образ Сталина в киносценарном творчестве П. Павленко опирается на целую систему глубоко выношенных и подробно выписанных положительных образов простых людей, в первую очередь членов семьи Петровых, а также Ермилова в сценарии «Клятва», Алексея Иванова и Наташи Румянцевой в сценарии «Падение Берлина».

То, что образы положительных героев занимают главенствующее место в этих сценариях П. Павленко, нельзя считать случайностью. Еще в киносценариях, созданных им в предвоенные годы, П. Павленко сознательно ставил перед собой эту задачу.

В сценарии «Яков Свердлов» (написанном совместно с Б. Левиным) у Павленко еще немало схематических решений, немало чисто иллюстративных моментов. Но и в этом раннем своем сценарии автору удалось живо и верно воссоздать выразительный портрет выдающегося деятеля советского государства — Свердлова, а также рядовых людей эпохи — рабочих, матросов, солдат, боровшихся рядом с ним в царском подполье, боровшихся за утверждение советской власти в 1917—1919 годах.

В сценарии «Александр Невский» П. Павленко (вместе с С. Эйзенштейном) создал замечательный образ русского богатыря, славного воина и полководца, отстоявшего нашу родину от посягательств шведов и немецких агрессоров, так называемых ливонских «псов-рыцарей», на льду Чудского озера в 1242 году.

«Вставайте, люди русские!» — эта фраза песни проходит через весь сценарий, заключая в себе его внутренний пафос, выражая его идейное направление.

В образе Александра Невского П. Павленко дал много обаятельных человеческих черт, делающих исторического героя близким сознанию советского народа. Александр Невский в изображении сценариста благороден, великодушен, ему свойственны черты подлинного демократизма. Вкрадчивые речи монгольского посла, который, видя в Александре большую, подлинно народную силу, хочет его подкупить, привлечь на сторону ханов, не способны сбить русского витязя с верного пути.

«Есть у нас поговорка: умри, да с родной земли не сходи», — вот девиз Александра Невского, который он осуществляет на примере своей славной героической жизни.

В этом сравнительно раннем сценарии П. Павленко, поставленном в 1938 году, то есть за восемь лет до «Клятвы» и за одиннадцать лет до «Падения Берлина», уже намечается то органическое для творческой манеры автора сочетание лирического начала с широкими историко-социальными обобщениями, о котором шла речь выше применительно к его

киносценариям зрелой поры творчества. Правда, в сценарии «Александр Невский» этот прием не выступает с такой отчетливостью, как в более поздних работах, но его элементы уже чувствуются и здесь.

Сценарий «Александр Невский» еще несколько упрощенно изображает исторический процесс. Показывая древнюю Русь, автор не дает отчетливой классовой характеристики движущих сил эпохи. И, однако, безусловно положительной чертой сценария следует признать то, что вокруг его главного героя группируется ряд фигур из народа — Буслай, Василиса, Гаврила Олексич и другие, не играющих столь заметной роли в сценарии, какую играет князь-полководец, но все же весьма существенных для развития сюжета.

Творчество П. Павленко как сценариста не отделимо от его работы как романиста, повествователя, рассказчика. Многими своими чертами — безграничной любовью к своей Родине, преданностью партии, внутренней чистотой, благородством души — герои сценариев П. Павленко, рядовые люди страны советской, родственны образу полковника Воропаева или Поднебеско из романа «Счастье», образу труженика шофера Вельяминова из повести «Степное солнце», образу Ольги Собольщиковой и образам ее друзей (иностранных коммунистов) из неоконченного произведения «Труженики мира», в опубликованной части которого столь ярко изображено строительство Большого Ферганского канала.

П. Павленко — многообразный художник, остро чувствовавший людей, природу, национальные обычаи и традиции. Он всегда умел глубоко, цепко и верно схватить и передать главные, неповторимые черты облика того или иного персонажа — будь то русский, будь то представитель другого народа СССР или Западной Европы. Интернационализм, органически присущий таланту П. Павленко, покоился, однако, на твердом фундаменте русских культурных и художественных традиций. Если говорить в этом смысле об учителях П. Павленко, то следует, на мой взгляд, в первую очередь назвать А. Чехова и А. Герцена.

От Чехова идет лирическая задушевность Павленко, интимность в изображении внутреннего мира человека, от Герцена — острая публицистичность, тяга к большим и емким художественно-философским обобщениям. Но, конечно, не может быть и речи о каком-либо ученическом подражании Павленко этим великим писателям прошлого. Стиль, манера, язык, присущие творчеству П. Павленко, безусловно оригинальны и сами способны, в силу свойственной им самобытности и незаурядной силы, оказать влияние на других более молодых художников слова.

Творчество П. Павленко, вечно юного, внутренне «бурлящего» художника, всегда полно острых драматических коллизий, всегда озарено пламенем больших социальных конфликтов. В «Александре Невском» главным материалом для сценариста послужила борьба русского народа с немецкими «псами-рыцарями». В «Якове Свердлове» — борьба рабочих и крестьян с царским самодержавием, борьба с интервентами и врагами Великой Октябрьской социалистической революции. В «Клятве» и «Падении Берлина» взята историческая эпоха, характерная острейшими столкновениями советского народа с силами мирового фашизма, начиная от презренной клики троцкистско-бухаринских предателей до владык имперской канцелярии гитлеровского «рейха». В яростном кипении острейших исторических конфликтов, острейших общественных противоречий — неповторимая особенность кинодраматургии П. Павленко.

Именно потому его герои всегда даны в процессе роста, в процессе движения. В острых столкновениях борьбы шлифуются и закаляются их характеры. Когда во второй половине Великой Отечественной войны бывший сталевар Алексей Иванов, полный горечи и злобы, вызванных картинами гибели и разрушениями, принесенными фашистами на русскую землю, гневно восклицает, обращаясь к гитлеровскому офицеру: «Один прах

от твоего Берлина оставлю», мы видим в герое уже вовсе не того наивного, молодого, робеющего юношу, каким мы с ним познакомились в начале сценария.

Когда Александр Невский произносит свою речь на псковской площади после победы над врагами: «Если кто с мечом к нам войдет, от меча и погибнет. На том стоит и стоять будет Русская земля!» — в облике мудрого и грозного государственного мужа уже сравнительно мало осталось от юного полукнязя, полурыбака, которым он предстал перед нами в первых кадрах сценария.

Когда Варваре Михайловне Петровой, седой мудрой матери сталинградских победителей, целует руку Сталин, мы видим, как выросла, как возмужала, как вместе с великим вождем выполнила его историческую клятву над гробом Ленина эта когда-то плохо разбиравшаяся в событиях беспартийная женщина, ныне идущая в авангарде человечества — в рядах Коммунистической партии.

Этот рост людей, героев сценариев П. Павленко, есть закономерный результат их активного участия в решающих событиях, в главных конфликтах своего времени.

Особо следует остановиться на том, как П. Павленко изображает в своих киносценариях отрицательных персонажей.

Здесь можно назвать яркий образ предателя Твердилы (из сценария «Александр Невский»), которого судит народ-победитель на псковской площади. Здесь следует упомянуть и обрисованный сатирическими штрихами образ магистра Ливонского ордена и его рыцарей, которые «важно, с достоинством, поют молитвы равнодушно, без жара».

Здесь следует также остановиться на превосходно очерченной в сценарии «Клятва» фигуре министра иностранных дел Боннэ, осуществлявшего внешнюю политику Франции в период мюнхенского предательства. Этот сатирический образ — одно из лучших достижений не только кинодраматургии П. Павленко, но всего советского сценарного искусства. Замечательно разработана сцена, когда во французское министерство иностранных дел приходят советские представители, а Боннэ за дверью своего кабинета слушает по радио очередную истерическую речь Гитлера и обменивается по телефону с Чемберленом своими впечатлениями:

«— Алло! Мистер Чемберлен?.. Бонжур, сэр, бонжур! А, и вы тоже слушаете?.. У меня такое впечатление, мистер Чемберлен, что мы сейчас с вами беседуем не вдвоем, а втроем... Да! Прелестно, не правда ли?.. Да, резковато у него, как всегда, но отлично... Да, да, сэр, мы свое дело сделали, буря уходит к Востоку... Да, сэр, приветствую вас, сэр...»

Секретарь напоминает, что пришли русские (а они, видимо, хотят ясных ответов на свои вопросы). Но Боннэ демонстративно разговаривает по телефону со своей «крошкой» Селестиной, а затем они вместе отправляются в аристократическое кафе.

П. Павленко блестяще решил и последующую сцену в кафе, когда Боннэ со своей любовницей танцует под джазовую музыку модный танец «буги-вуги», а мерный голос диктора сообщает неумолимые факты о национальном предательстве правителей Франции, и один за другим перед зрителем возникают кадры, изображающие в движении гитлеровскую пехоту, моторизованную армию, танки, дуло орудия, наводимого для выстрела...

А Боннэ все танцует и танцует со своей Селестиной. Танец этот символичен. Он воочию показывает полный крах, полное моральное разложение и духовное вырождение правителей предвоенной буржуазной Франции.

Сатирическое заострение, которое здесь применил П. Павленко, восходит к лучшим классическим образцам, напоминающим нам в чем-то весьма существенном комедии Гоголя, сатиры Щедрина на помпаду-

ров и помпадурш. Духовное ничтожество представителя буржуазной политики, испытанного мастера закулисных интриг и сговора с агрессором, предстает перед нами во всей своей социальной наготе. В образе Боннэ П. Павленко чрезвычайно удачно сгустил, суммировал типические черты «мюнхенства». Он дал не некое «среднестатистическое» представление о буржуазном министре, а обнажил его сущность. Личное ничтожество и духовная пустота, переданная через танец Боннэ, через его телефонный разговор сначала с Чемберленом, а затем с Селестиной, пошлые ужимки, пошлые интонации этого персонажа как нельзя более точно гармонируют с его внутренней сутью, заключающейся в стремлении сговориться за спиной своего народа с Гитлером и направить его удар на Восток, против СССР.

Реальные факты, о которых говорит диктор и о которых повествуют кадры, перебивающие танец в кафе, говорят, что Боннэ и ему подобные предали не только СССР, но и свой собственный народ.

Хороши своей яркой сатирической заостренностью и те части сценария «Падение Берлина», в которых изображены персонажи вражеского лагеря, в первую очередь Гитлер, Геринг.

Стремясь к большим социально-сатирическим обобщениям, направляя острие своей сатиры против существеннейших сторон фашистского режима, П. Павленко не отказывается и от бытовой и психологической конкретности в характеристике его главарей. Прекрасно показаны истеричность Гитлера, его высокомерие даже по отношению к своим собственным единомышленникам, его безапелляционный тон, тон категорических императивов, с которыми он обращается к своим европейским и азиатским сателлитам, его вымученное «ясновидение», которое на поверку оказывается чистейшим блефом.

И в то же время П. Павленко показывает такие, казалось бы, совсем мелкие отвратительные детали, как сцену чистки грязных ногтей фашистского главаря, его нелепую безумную свадьбу в канун падения Берлина, его трусливое самоубийство. Но именно эти детали дополняют облик Гитлера, сообщая ему необходимое сатирическое заострение.

Превосходна и сцена в замке Геринга, когда он во время сталинградского сражения ведет тайные переговоры с представителем английского капитала о поставке через Швецию необходимых Германии стратегических промышленных материалов — хрома и вольфрама. П. Павленко удачно показал, как в речах и поведении этого матерого гитлеровского бандита уживаются высокомерная наглость одного из «повелителей» порабощенной Европы с чисто животным страхом перед бомбежкой, гул которой доносится в подземелье его замка. Удачна и фигура английского промышленника. Сценарист вскрыл единство интересов представителей международного капитала, всегда находящих возможность сговора и не останавливающихся перед прямым предательством национальных интересов собственных народов.

В отчетливо сатирическом свете даны П. Павленко в сценарии «Клятва» фигуры предателей Бухарина, Каменева, которые показаны, как ничтожные в своем существе людишки, тщетно пытающиеся помешать могучему росту социалистической державы в годы ее напряженного строительства.

В сценариях П. Павленко, а затем и в фильмах, поставленных по этим сценарям, чрезвычайно удачно и многогранно слились живое реалистическое изображение потока жизни с выразительной патетикой и вдохновенной политической мыслью; ласковый, лирический задушевный юмор — со злой, беспощадной сатирой; правдоподобие жизненных деталей — с емкими, символико-метафорическими обобщениями.

Сила сценариев П. Павленко, как произведений социалистического реализма, заключается именно в органическом соединении этих разнооб-

разных качеств стиля, которые помогают раскрыть глубину общественно-исторических процессов, изображаемых художником.

Создавая типические образы, П. Павленко ярко и вдохновенно проявил свою идейность, свою партийность. Фигуры людей — и положительных героев и врагов — всегда очерчены сценаристом так четко, так ясно, что не остается никакого сомнения в том, как и куда направлены симпатии художника. П. Павленко не боялся прибегать к откровенной публицистичности. Вспомним его многочисленные яркие публицистические отступления в романе «Счастье», его заостренные, идейно четкие рассказы (например, «Голос в пути», «Григорий Сулухия» и др.), его темпераментные и острые «Итальянские впечатления». Не боялся публицистичности П. Павленко и в своих сценариях. Но это не была публицистичность холодная и сухая, почерпнутая из учебника или методразработки, это была страстная, воинствующая публицистичность партийного агитатора, вожака, коммунистического организатора жизни, каким всегда себя считал и сознавал П. Павленко.

Все последние годы своей жизни П. Павленко был неутомимым борцом за мир, за культуру, за дружбу между народами. Его поездки в Америку, Италию, Германию в качестве полпреда советской культуры, его горячая пропаганда нового, озелененного цитрусовыми Крыма, которой он отдавался с подлинно мичуринской страстью, его огромная воспитательная работа, которую он вел с молодыми прозаиками и кинодраматургами, его активная деятельность в качестве редактора альманаха «Крым» и члена редколлегии журнала «Знамя», его большая партийная работа — все эти формы многообразной творческой деятельности П. Павленко были направлены к одной цели — цели мирного творческого созидания.

«— Будем же беречь мир во имя будущего! Мира и счастья всем вам, друзья мои»,— говорит товарищ Сталин в конце сценария «Падение Берлина».

Эти слова были задушевным содержанием жизни и творческой деятельности самого П. Павленко.

Его многообразная и высокоталантливая работа как сценариста была посвящена важнейшим темам истории и современности нашего народа. Глубоко, сильно, с подлинной эпичностью дал П. Павленко в своей кинодраматургии величавый образ товарища Сталина. Это является его крупной идейной и художественной заслугой. Со страниц его сценариев встают образы многонационального советского народа, талантливые, яркие, смелые люди, вынесшие на своих плечах величайшие исторические испытания, но не потерявшие ни бодрости духа, ни уверенности в будущем, — прямые, закаленные в борьбе характеры.

Сценарии П. Павленко входят в золотой фонд советской кинодраматургии.

А. БОРИСОВ

Народный артист СССР

РАБОТА НАД ИСТОРИЧЕСКИМ ОБРАЗОМ

Никогда еще человек не смотрел так уверенно вперед, как смотрят в грядущее мои современники. Советским людям ясен путь, их вдохновляют цели, к которым ведет народ партия Ленина—Сталина. Будущее для нас не отвлеченная, далекая мечта. В нашей действительности на каждом шагу в мыслях и поступках окружающих нас людей мы ощущаем черты того нового, чем будет характерно наше коммунистическое завтра.

Идя вперед, мы опираемся на многовековой опыт народа, на духовное и культурное богатство, доставшееся нам в наследство. Мы не можем забыть о замечательных людях прошлого, которые сумели увидеть сквозь беспросветную мглу своего безвременья проблески лучших дней и верили в «зарю пленительного счастья», ныне все ярче и ярче разгорающуюся над нашей землей.

На мой взгляд, ни один вид искусства не в состоянии с такой полнотой, так достоверно и выразительно, так убедительно и зримо воспроизвести факты истории, образы людей прошлого, как кинематограф. Лучшее тому доказательство—опыт создания советских историко-революционных и историко-биографических фильмов. Такие значительные произведения литературы, как «Петр Первый» А. Толстого или «Чапаев» Д. Фурманова, пользовались исключительной популярностью среди советских читателей. И все же, думаю, не ошибусь, если скажу, что образы Петра и Чапаева стали особенно близки и понятны широким массам именно после воссоздания их на экране.

Благодаря кинематографу миллионы зрителей получили возможность реально представить жизнь и деятельность выдающихся людей нашей Родины: непобедимого полководца Суворова и страстного преобразователя природы Мичурина, родоначальника русской музыки Глинки и изобретателя радио Попова, отважного флотоводца Нахимова и замечательного хирурга Пирогова, мужественного сына Грузии Гѐоргия Саакадзе и великого украинского кобзаря Тараса Шевченко, «первого физиолога мира» Павлова и гениального композитора Мусоргского.

Проходя мимо памятников, установленных на улицах и площадях, я думаю не только о том, что когда-то жил великий человек, прославивший свой народ. Меня радует, что этот человек продолжает жить среди нас — в своих творениях, в светлых думах, которые оставил он потомству.

С этих позиций я и подходил к работе над образами исторических деятелей. Играя роли академика Ивана Павлова, композитора Мусоргского или скромного труженика науки Рыбкина, я хотел, чтобы встреча с моими героями, жившими много лет назад, принесла зрителю радость, пробудила гордость за свой народ, помогала в труде и борьбе за наше прекрасное будущее.

Чем привлекал меня, к примеру, образ Мичурина, созданный артистом Г. Беловым в талантливом фильме А. Довженко? Я видел на экране человека внешне несколько сурового, черствого, может быть, даже кое в чем и неприятного. Но, познакомившись с Мичуриным ближе, заглянув в его богатый внутренний мир, я начинал понимать и любить этот захватывающий образ. Меня пленила безграничная вера Мичурина в возможности человека, неиссякаемая энергия в борьбе за покорение природы, беззаветная преданность своему народу, на благо которого были направлены все помыслы ученого-патриота. Эти черты дороги нам, советским людям, как дорого и то, что воссозданные в фильме дела и идеи Мичурина звучат глубоко современно, призывая к новым творческим дерзаниям, к мужественной борьбе за все новое, передовое.

Образы, созданные Н. Черкасовым (Полежаев—Тимирязев, Александр Невский, Стасов, А. Попов), С. Бондарчуком (Тарас Шевченко), Б. Смирновым (Глинка), А. Диким (Нахимов), К. Скоробогатовым (Пирогов), Ю. Юровским (Жуковский) и многими другими, по праву вошли в число лучших актерских достижений нашей кинематографии.

Каждый из этих героев наделен самобытным, индивидуальным характером и в то же время несет в себе яркие типические черты, свойственные всем верным сынам нашего народа, — горячую любовь к своему отечеству, бесстрашие и отвагу в борьбе с врагами, неиссякаемую веру в победу правого дела и радостное жизнелюбие.

Стремление подойти к историческому образу с передовых позиций современности, подчеркнуть в нем все главное, наиболее существенное присуще только советскому киноискусству. Мне довелось видеть немало заграничных фильмов, посвященных выдающимся государственным деятелям, ученым, музыкантам. Как правило, почти все эти картины построены на второстепенных фактах из биографий великих людей, на маловероятных анекдотах и любовных интригах. В подобных фильмах фигура исторического лица — лишь повод, чтобы развлечь зрителя, увести его от острых социальных проблем прошлого, которые за рубежом продолжают оставаться животрепещущими и в наши дни.

Довольно часто авторы зарубежных биографических фильмов обращаются к фигурам известных композиторов, музыкантов, певцов. Вспомним кинокартины о Бетховене, Шумане, Верди, Шопене, Штраусе и других. Что же было главным в жизни этих людей, если судить о них по фильмам? Интимные похождения, неудачная любовь, семейные распри, мелкие страстишки... А самое важное — их творчество остается где-то за кадром. Исполняемые в картинах музыкальные произведения даются чаще всего в виде вставных концертных номеров, по которым трудно судить и о подлинной истории их написания, и об общих путях творческого развития композиторов.

Создавая сценарий для фильма о Модесте Мусоргском, кинодраматурги могли бы взять в основу сюжета историю неудачной любви Мусоргского и Александры, его одиночество, его трагические предсмертные годы. Так выглядел бы типичный «душещипательный» заграничный «боевик», не дающий правдивого представления о человеке, чью память свято чтит наш народ.

Величие Мусоргского — в его вдохновенном творчестве, в гневе против угнетателей простого люда, которым переполнено его горячее сердце, в огромной душевной чистоте, светлых чувствах, которые он пробуждает своей музыкой. Поэтому советские кинодраматурги А. Абрамова и Г. Рошаль — авторы фильма «Мусоргский» — не могли не обратить свое основное внимание на раскрытие именно этих определяющих сторон жизни и деятельности гениального композитора.

Участие в нескольких художественных историко-биографических фильмах позволило мне постепенно накопить некоторый опыт в создании

образов людей, вошедших в историю и любимых нашим народом. Если при работе над ролью оригинального героя, целиком созданного художественным вымыслом автора, актер может дать волю своей фантазии в довольно широких пределах правды жизни, то в облике исторического лица должна быть соблюдена еще и правда исторически конкретного факта, в значительной степени ограничивающая актерскую фантазию.

Не берусь подробно анализировать свой опыт создания исторических образов в кино. Актеру не легко быть беспристрастным к сыгранной им роли — итогу напряженного труда, долгих и порой даже мучительных творческих поисков. Попытаюсь поделиться лишь самыми общими размышлениями, не претендующими на полноту и теоретическую глубину.

Когда сейчас я оглядываюсь на свою работу над ролями Павлова и Мусоргского, мне становится особенно ясным, как важно найти главное в образе, понять то, что К. С. Станиславский называл «сверхзадачей» роли.

Приступая к изучению заглавной роли в сценарии «Академик Иван Павлов», я сразу почувствовал своеобразие и привлекательность черт характера ученого, весьма тонко и детально переданных драматургом М. Папавой. По мере ознакомления со сценарием проходил мой первый испуг, вызванный тем, что в кино до этого я почти не снимался. И чем больше я вчитывался, тем яснее ощущал в себе трепетное желание сыграть эту роль. А играть было что! Мысленно я уже представлял себя Павловым, придумывал какие-то жесты, интонации...

Но постановщик фильма Г. Рошаль предостерег меня от столь поспешного «вживания» в образ. По его совету я стал внимательно знакомиться с литературой, с воспоминаниями об И. П. Павлове, встречался с учениками академика, его близкими и знакомыми. Передо мной вырастала огромная, многогранная фигура ученого. Если вначале внешние признаки, подсказанные сценарным материалом, преобладали в моем сознании, то на этом этапе работы я стал пленником обилия сведений и фактов. Правда, меня пока поражало одно — количество исследований, опытов, открытий, произведенных выдающимся физиологом. Что же было в Павлове главным, какие стороны его напряженного умственного труда, его внутреннего мира должны быть мной выдвинуты на первый план?

Режиссер вновь пришел мне на помощь, посоветовав обратиться непосредственно к научным исследованиям И. П. Павлова. Так на моем столе появился «Двадцатилетний опыт». Читая этот сложнейший научный труд, в котором поначалу далеко не все было мне понятно, я постепенно стал свыкаться с образом павловского мышления, усваивать его дерзновенный творческий дух, силу убежденности ученого в конечном успехе своих исканий.

Только после такой, я бы сказал, исследовательской работы ко мне пришло ощущение готовности к тому, чтобы, как писал К. С. Станиславский, создавать на сцене (в нашем случае — на экране. — *А. Б.*) внутреннюю жизнь изображаемого лица и всей пьесы, приспособляя к этой чужой жизни свои собственные человеческие чувства, отдавая ей все органические элементы собственной души.

«Сверхзадача» роли становилась ясной. Мне предстояло прежде всего передать кипучую, не знающую устали энергию Павлова, стремившегося каждую минуту своей жизни отдать благородному делу служения человечеству. Неустанное движение вперед: каждый завершенный опыт — начало новых исследований, каждое открытие — основа для постановки еще более сложных проблем. Отсюда — неиссякаемая молодость духа Павлова, присущая ему до последнего предсмертного часа.

Неоднократные опыты, научные размышления, споры И. П. Павлова, показываемые в фильме, теперь уже меньше всего интересовали меня с чисто внешней «актерской» стороны. Важно было понять внутренний ход

рассуждений моего героя, смысловой подтекст каждой сцены, каждой павловской фразы. Когда это удавалось, я чувствовал себя в роли особенно «удобно», «по-павловски». Сама внутренняя логика развития создаваемого образа «подсознательно» подсказывала внешние приемы актерской игры, отдельные черточки, наиболее правдоподобно характеризующие облик И. П. Павлова.

Это уже не было механическим копированием жестов и манер ученого, которые запомнились мне по рассказам людей, близко его знавших. Правда, я старательно учился ходить по-павловски, пытался воспроизводить его удивительную физическую собранность, манеру говорить точными, простыми фразами, его своеобразный, срывающийся в минуты волнения голос. Бывшие сотрудники ученого, сталкивавшиеся с ним каждый день, помнившие все его привычки, даже поражались тому, как я был похож на И. П. Павлова.

И все же дело было не во внешнем сходстве. Показателен такой факт. После выхода нашей картины на экран один из учеников Павлова прислал постановщику фильма Г. Рошалю письмо, в котором было сказано: «Павлов сделан превосходно. Я поражен тем, как в сцене конгресса великолепно удалось совместить документальную хронику с актерской игрой — так актер Борисов похож на Павлова».

Мне было особенно приятно читать эти лестные для актера слова. Ведь в картине не было ни одного хроникального кадра, и в сцене заседания XV Всемирного конгресса физиологов выступал не «настоящий» Павлов, а актер Борисов... Но любопытно и другое. Когда мы сравнили подлинные документальные кадры выступления И. П. Павлова на конгрессе с кадрами нашего фильма, то оказалось, что у меня не так уж много внешнего сходства с великим ученым. Очевидно, удалось достичь сходства во всем облике Павлова в целом и прежде всего в жизни павловского духа, во внутреннем развитии образа, что и определило его правдивость и убедительность.

Работая над образом Павлова, я настолько «сжился» с ролью, что мог представить моего героя в самых различных ситуациях, не предусмотренных сценарием. Больше того, я часто ловил себя на стремлении и в жизни машинально повторять некоторые павловские привычки. Вспоминается такой случай. Во время съемок одного из опытов, чтобы собака спокойно сидела перед съемочным аппаратом, решили ввести ей какую-то сыворотку. Неожиданно для себя я закричал на ассистента режиссера «павловским» срывающимся голосом: «Я не потерплю этого, сударь! Извольте относиться к собакам с уважением!..» Этих слов в сценарии не было. Во мне «заговорил» Павлов, не допускавший жестокостей по отношению к подопытным животным.

Работа над ролью Павлова (а это мое первое настоящее знакомство с киноискусством) убедила меня в том, что принципы системы Станиславского, созданные им для театра, применимы в своих основных положениях и к искусству киноактера. Ни талант, ни «врожденное» чутье, ни блестящее владение актерской «техникой» не спасут роли, если актер не сумеет организовать себя, свою мысль, свое самочувствие, если узко понимаемые «физические действия» заслонят глубокое проникновение в идею произведения, в «сверхзадачу» роли.

Но само исполнение роли в кино во многом, по-моему, труднее, напряженнее, чем в театре. Играя в пьесе, я стремлюсь к последовательному развитию образа, от сцены к сцене «разыгрываюсь», пытаясь добиться наибольшей эмоциональности в кульминационных местах роли. В кино, где каждая сцена дробится на отдельные планы, где по производственным соображениям финальный эпизод может сниматься прежде сцены знакомства с героем, а начало сцены нередко создается через несколько месяцев после съемок ее конца, нужно все время «быть в образе». В те два-

дцать-тридцать секунд, когда снимается очередной кадр, актер обязан «сходу» войти в роль, достичь максимального эмоционального накала своей игры. Это требует от него особенно высокой организованности, умения быстро мобилизовать всю свою волю и всю актерскую технику.

Такие качества тем более важны и потому, что роль в кино играется только раз, она неповторима. В фильме нельзя, как в пьесе на театральной сцене, пересмотреть свою игру, углубить или подправить что-то на следующем представлении. Здесь все должно быть точным и заранее продуманным. Не только пересъемка, но и просто лишний дубль, снимаемый по вине актера, ведут к напрасной трате больших ценностей.

После Павлова — Мусоргский!

Трудно придумать роли более контрастные. Я до сих пор не могу понять, как режиссер Г. Рошаль, работая со мной над образом Павлова, уже мысленно видел во мне исполнителя главной роли в его следующем фильме. У Павлова все подчинено контролю ясного разума. Вся его духовная жизнь — сложнейший мыслительный процесс ученого, исследователя. А Мусоргский весь в чувстве, в постоянных волнениях и переживаниях, находивших выход в его прекрасной музыке. Через стоны народные, через плач Юродивого в «Борисе Годунове» слышатся страдания самого композитора. Каждая нота произведения Мусоргского — отзвук биения его трепетного сердца.

Исследовательская работа, которая предшествовала созданию этого образа, во многом отличалась от изучения материалов об И. П. Павлове. Я знакомился с историческими материалами той эпохи, с социальными проблемами, волновавшими русское общество шестидесятых годов, — в них был ключ к правильному пониманию идейной сущности творчества М. П. Мусоргского. Авторы сценария А. Абрамова и Г. Рошаль, раскрывая образ композитора, видели в нем прежде всего страстного борца, включившегося в могучее движение демократических сил того времени за создание самобытного русского искусства — искусства социально значимого, идейного.

В Мусоргском я увидел нашего современника, ибо своими думами, своим творчеством он не только боролся за будущее, но и жил им. Просиживая часами над портретами композитора, я всматривался в глаза этого человека, стараясь прочесть в них его сокровенные думы. И мне кажется, если внимательно вглядеться, ясно видно на изображениях композитора более позднего периода, что взгляд Мусоргского устремлен вдаль, в грядущее. Он как бы вопрошает: «Встречусь ли с теми, кто пойдет по Руси этак через сотню лет?»

И мне захотелось передать в Мусоргском это волнующее ощущение борца-художника, мечтающего о лучших днях родного народа, отдавшего свой талант, всю жизнь заветной, благородной цели.

Удалось ли это? Не мне судить. Но трудно согласиться с мнением критика М. Марьямова («Советское искусство», 17 декабря 1952 г.), считающего, что в картине «Мусоргский» сам композитор почти на протяжении всего фильма остается только сочувствующим наблюдателем борьбы за утверждение русской музыки, ведущейся Даргомыжским, Стасовым, Балакиревым.

Да, Мусоргский не участвует в споре у великой княгини, он не выступает на суде, он вообще немногословен в картине, ибо таков его характер. Все свои чувства — ненависть к виновникам горя людского, возмущение преклонением перед легковесным, бездумным искусством заезжих иностранцев — Мусоргский выражал через свои произведения. Он — композитор, и музыка — оружие его борьбы.

Небольшое количество выгодных для актера драматических ситуаций, необходимость раскрывать образ композитора не столько в общении с другими персонажами фильма, сколько через его творческий процесс,

поставили передо мной сложные, но очень заманчивые задачи. Я должен был играть человека, «думающего музыкой».

Меня всегда раздражает в пьесах и фильмах попытка упрощенчески проникнуть в творческую лабораторию — «святая святых» художника, раскрыть чисто внешними приемами сложнейшие движения мысли, чувства, становящиеся зримыми лишь на полотне живописца или слышимыми в музыке композитора. Такие сцены, как правило, носят весьма приблизительный, неглубокий характер. Стало трафаретным показывать, как композитор «ловит» мелодию: то он едет по стране, и проносящиеся мимо окон кареты пейзажи навевают ему музыку, то слышит ее, гуляя по саду, в шелесте листвы, пении птиц, то «подслушивает» нужный мотив на ярмарке...

Чтобы зритель не почувствовал фальши, нужно заставить его поверить, что он действительно присутствует при рождении новой мелодии, нового произведения. Для этого особенно важно самому актеру внутренне пережить исполняемую музыку, понять и полюбить творчество композитора. Во многом мне помогло то, что я с детства увлекался музыкой, сам немного играл и пел. Поэтому я смог не просто «показывать» игру на рояли, но и в самом деле, в меру своих способностей, исполнять и напевать отрывки из произведений Мусоргского. По всей вероятности, это значительно усилило убедительность сцен сочинения музыки.

Рисуя черты характера Мусоргского, мы — режиссер, операторы, актер — обратили пристальное внимание на то, как наш герой слушает, что выражают его глаза, как он движется... Если Павлов—исследователь, ученый — слушал пытливо, ища во всем окружающем чего-то нового, подтверждающего его умозаключения, то Мусоргский слушал жадно, как бы впитывая в себя все доносящиеся до него звуки. Взгляд Павлова — пристальный, пронизывающий, нередко с хитринкой. Глаза Мусоргского — доверчивые, быстро меняющие свое выражение в зависимости от того, какими чувствами он обуреваем. В его взгляде можно прочесть, о чем он думает в данный момент.

Чтобы правильно слушать, найти верное выражение глаз, надо было добиться полного растворения своего «я» в внутреннем мире композитора, заново «сочинять» сочиненную им музыку, загореться его вдохновением. В тех сценах и кадрах, где этого удалось в какой-то мере достичь, образ Мусоргского, как мне думается, вышел наиболее впечатляющим, жизненным.

Однако стремление к проникновению в духовный мир героя не исключает необходимости всемерно совершенствовать технику исполнения. Система Станиславского предупреждает нас об этом, требуя воплощения «жизни человеческого духа» в прекрасной художественной форме. Актер должен не только внутренне переживать роль, учит Станиславский, но и внешне воплощать пережитое.

Особенно важно это указание для киноактера. Экран, максимально приближающий исполнителя к зрителю, делающий ясно видимыми малейшее движение или мимолетный взгляд, усиливающий еле уловимую интонацию голоса, обязывает киноактера неустанно и предельно совершенствовать свою выразительную технику.

Нельзя не отметить в этой связи большую помощь, которую оказывает актеру кинематограф, в частности огромные возможности техники звукозаписи. Голос у меня с теноровым оттенком, а Мусоргский, по свидетельству современников, пел приятным баритоном. На помощь пришел звукооператор А. Шаргородский, великолепный мастер своего дела. С изумлением услышал я после первой пробы исполнения мною знаменитой «Блохи», как из репродуктора раздался... могучий бас. Все мое пение (за исключением романса «Сиротка» в начале картины) записано баритонально.

Хочется также отметить большую помощь, которую оказывает актеру художник-гример. Бывают случаи в нашей практике, когда первые пробы грима оказываются неудачными. Чувствуя это, стыдишься своей внешности. Играть в таком недоработанном гриме даже на репетиции неловко, неудобно.

Художник-гример «Ленфильма» В. Ульянов, с которым мне довелось работать в нескольких картинах, обладает исключительным умением уже в первом гриме определить нужный характер лица.

В фильмах «Академик Иван Павлов» и «Мусоргский» В. Ульянов добился блестящих успехов в искусстве портретного грима, способствуя своим мастерством слиянию актерской внешности с характером создаваемого образа.

В фильме «Александр Попов» мне довелось сыграть роль ближайшего помощника великого изобретателя радио А. С. Попова — его ассистента П. Н. Рыбкина.

Знакомясь с его биографией, я не нашел в ней ничего особенно выдающегося, выгодного с актерской точки зрения. Это был скромный, незаметный труженик науки, во многом напоминавший самого А. С. Попова. Подобно своему гениальному руководителю, Рыбкин был беззаветно предан науке, отдавая ей все свои силы и знания. Так же, как Попов, Рыбкин был скуп на жесты, не любил громких фраз, держал себя очень просто. Словом, и тот и другой были весьма трудны для актерского исполнения.

Режиссеры фильма Г. Раппапорт и В. Эйсымонт отважились погрешить против истины и несколько изменить трактовку Рыбкина. Я стал играть его более живым, веселым. Будучи очень скромным, Попов не любил сам рассказывать о своих опытах и открытиях. Поэтому, сделав Рыбкина более открытым, увлекающимся, мы получили возможность через его слова и действия рассказать и показать то, чего не мог по складу своего характера делать Попов.

У Н. Черкасова, исполнявшего роль Попова, была чрезвычайно трудная задача. Будучи актером широкого жеста, стремительных движений, горячего темперамента, он должен был на протяжении всего фильма передавать внешне очень статичный, я бы сказал, скованный облик ученого. Но Черкасову удалось добиться нужного перевоплощения и создать без каких-либо «эффектов» запоминающийся, достоверный образ А. С. Попова.

Однако была опасность, что мой подвижный и веселый Рыбкин заслонит главную фигуру, выйдя в картине на первый план. Поэтому, работая над ролью, я все время обязан был помнить об общей задаче фильма, помогать своей игрой ярче и выпуклее подчеркнуть значение и характер основного героя.

Еще более своеобразная задача встала передо мной в картине «Римский-Корсаков», где мне предложили сыграть роль Мамонтова—богатого покровителя искусств. В этом человеке причудливо сочетались типичные черты русского капиталиста — алчного и жестокого эксплуататора рабочих — с качествами человека, который был незаурядным знатоком музыки и живописи и оказывал немалую материальную помощь русским музыкантам и художникам. С одной стороны, Мамонтов симпатизировал прогрессивным стремлениям лучших представителей отечественного искусства, с другой — был ярым поклонником изощренного, упадочнического «Мира искусств». Создавая образ Мамонтова, я стремился не сгладить его противоречия, а, наоборот, раскрыть их непримиримость, дать зрителю почувствовать, что при всей тяге к прекрасному этот человек не мог, конечно, изменить своей капиталистической природе. Он хотел объединить художников и музыкантов золотой цепью денег, а не их идейными устремлениями.

Когда я говорю о своем труде над той или другой ролью, я все время имею в виду, что любой образ создан не мной одним, но и драматургами и всем большим коллективом, снимающим картину. Каждый член постановочной группы, начиная от режиссера и кончая простым костюмером, помогает актеру.

Иногда бывает весьма трудно контролировать себя перед аппаратом. Во время съемок фильма «Мусоргский» члены коллектива, помня мою работу над ролью Павлова, все время следили за мной и предупреждали появление в игре знакомых павловских интонаций и жестов. Немало пользы приносили мне и другие их замечания и советы.

В каждой критике надо стремиться находить для себя полезное, иначе можно заразиться очень опасной для актера болезнью — самообольщением, «ячеством». Нет предела человеческим достижениям. Беда тому, кто считает, что он достиг вершины: перед ним окажется тупик.

Строгая ответственность за порученную роль, какая бы она ни была, большая или маленькая, — вот важнейший фактор успеха любой работы.

Киноактер выходит на суд миллионного зрителя, строгого, но справедливого. И актер обязан отвечать за качество своего труда. Чуткий глаз объектива передает зрителю малейшую фальшь, пустячную небрежность в игре.

Когда же речь идет о создании исторического образа, следует быть особенно внимательным, ибо любая неточность, небрежность ведут к искажению черт дорогих нашему народу людей. Поэтому — ответственность и еще раз ответственность!

Деятели культуры разных времен и народов по-разному пытались определить назначение и цели искусства. Нам, работникам советского театра и кино, партия определила ясные, научно обоснованные задачи и пути развития. Наш труд, наше творчество включены в единый поток созидательной деятельности советского народа — строителя коммунизма.

Что может быть радостнее и почетнее для каждого из нас!

Показывайте только правду — учит нас партия — умейте подмечать в жизни главное, типичное. Помня слова товарища Сталина о борьбе нового и старого, растущего и отмирающего, о неодолимости нового, как бы оно слабо и малочисленно ни было на данном историческом этапе, мастера искусств должны отражать явления жизни в тенденции их развития. Правильно понять свои задачи в работе над любым образом — героя нашей современности или исторического лица — можно только, глядя вперед, в будущее, а не в прошлое.

С думой о завтрашнем светлом дне жили и боролись лучшие сыны народа, чьи образы призваны мы воскресить в наших историко-биографических фильмах.

В. МАРЕЦКАЯ

Народная артистка СССР

В ДОЛГУ ПЕРЕД МОЕЙ СОВРЕМЕННИЦЕЙ

Каждому творческому работнику — писателю, художнику, актеру, режиссеру — всегда больше хочется говорить об образах, которые сейчас рождаются в их душе, чем вспоминать о том, что уже создано.

Рассказывая о создаваемом образе, художник старается как можно яснее увидеть его, понять и в этом своем устремлении донести его до собеседника, до читателя. Этот творческий момент в рассказе всегда интересен самому художнику.

Но у каждого из нас иногда возникает потребность осмыслить, самому себе уяснить самое главное, что он искал в ранее созданных им образах, особенно в тех из них, которые стали дороги народу. Это помогает нам идти дальше.

Сейчас, когда с трибуны XIX съезда партия поставила перед нами, работниками литературы и искусства, новые задачи создания образов, которые раскрывали бы высокие душевные качества и типичные положительные черты характера советского человека, у меня с особой силой возникло желание проверить правильность своих поисков в работе над образом моей современницы, сказать о своем понимании моей героини — рядового человека нашей чудесной действительности.

* * *

Я вспоминаю одну из первых своих работ в кино — роль Вари в картине «Поколение победителей». Тогда я впервые ощутила истоки той силы, которая помогла будущей моей героине — нашей современнице — стать равноправным строителем коммунизма.

Варя была бедной, забитой девочкой в швейной мастерской. Кто-то прозвал ее Варькой-уродиной. Звали ее так не потому, что она и в самом деле была некрасива, а потому, что от вечного страха что-то не так сделать, оказаться виноватой, от своей забитости Варя была нескладна, неловка и вызывала в людях раздражение и презрение к себе.

Чем могла жить эта девочка? Только мечтой о счастье, какой-то своей неясной, неосознанной мечтой.

И так беспросветна была жизнь этого существа, на долю которого доставались лишь злые взгляды да пинки, что Варя даже не воспринимала несправедливости судьбы, думая, что так и должно быть, что ей, уродине, иного и не положено.

Но как все живое тянется к солнцу, так и ей всем сердцем хотелось счастья, хотелось чего-то другого.

Подружка ходила в кружок, где, по ее рассказам, говорили о хорошем для людей.

Однажды, решившись, Варя идет ночью в кружок и слышит сама, как говорят о счастье.

И тогда, осмелев, сама едва веря тому, на что она решилась, Варя задает самый важный для нее вопрос: если бывают на свете уродины, может ли и им выйти счастье?

Несчастье у людей может быть разное: болезни, потеря близких, физическое уродство, неудачи в работе, несправедливость.

Но самым большим несчастьем, думается мне, бывает потеря веры в себя. Пока человек верит в себя и надеется, что справится с судьбой, он бьется за жизнь и в этой борьбе обретает силу.

Самое страшное, когда человек думает, что нет ему жизни, и не знает, где обрести веру в себя.

Ведь этой девочке все в жизни было «нельзя». Она поднимет голову — ее стукнут линейкой по голове, подойдет к человеку — ее толкнут. Никто не скажет ей: сядь, отдохни. Никто ей не улыбнется — все хорошее в жизни было не для нее.

Вот это мне, актрисе, надо было не только понять, но и почувствовать. Только ощутив, как Варя забита, как немыслим в ее беспросветной жизни даже проблеск надежды, я могла сыграть сцену, когда этот человек вдруг обнаруживает, что похожие на нее люди, тоже плохо одетые и некрасивые, сказали ей «здравствуй», внимательно посмотрели на нее, усадили рядом. Душа ее вдруг раскрывается, и Варя, пользуясь тем, что ее не увидят в темноте, задает свой вопрос о праве на счастье таких, как она.

В ответ Варя слышит слова о том, что каждый человек, как бы он ни был несчастен, имеет право на счастье.

Тогда она вдруг понимает, что есть же на свете люди, которые помогут найти это счастье.

Но в этот момент в комнату входят жандармы, и на глазах у Вари первым арестовывают человека, который ей сказал о том, что счастье в мире должно быть для всех.

Она очнулась на земле, с синяком под глазом, одна, бездомная, потому что Варя не смеет теперь вернуться в мастерскую. Тут ее находит человек и приводит в рабочий барак, где ее кормят и оставляют переночевать.

Это был второй человек в жизни Вари, протянувший ей руку помощи, и она полюбила его. Человек этот становится ее мужем.

В один из страшных дней кровавых событий 1905 года ее мужа приносят домой мертвым. Добрый, честный, благородный человек, он вместе с другими шел просить у царя справедливости для народа. Умывшись, надев чистую рубаху, он торжественно, словно на праздник, готовился к демонстрации, горячо веря, что народная правда победит. И вот за это он убит.

Оставшись одна с ребенком на руках, Варя хочет заменить мужа в его борьбе за справедливость. Эта борьба становится делом ее жизни. Но она уже понимает, что не с хоругвями надо идти к царю. Варя становится бесстрашной революционеркой-подпольщицей.

Мне, актрисе, надо было понять и почувствовать всю глубину несчастья этой женщины, всю беспросветность ее существования в прошлом, чтобы ощутить трудность и высоту совершенного ею подъема.

Каждый человек тянется к своему счастью, только не всегда удается правильно понять, где оно. Это большое искусство понять, в чем счастье.

Для Вари счастье — это признание ее человеком. Мне казалось, что в революцию она идет, чтобы каждый почувствовал себя человеком.

Потому так сильно в ней сознание необходимости борьбы, что Варя хорошо знала, за что борется. Она знала, что людей, подобных ей, много,

гораздо больше, чем счастливых, и надо, чтобы все узнали о своем праве быть человеком, быть счастливым.

Вот это главное, основное увидела я в роли Вари, это старалась передать, это считала типическим в образе.

* * *

Когда получаешь новую роль, первое, о чем думаешь,— что скажет людям моя новая героиня.

И с этой точки зрения каждый новый образ начинаешь проверять. Если роль недописана, пробуешь мысленно ее дописать, додумать так, чтобы она говорила людям о нужном, чему-то их учила.

Но если актер видит сразу, что образ нужен, что он будет звучать, что это как раз то, о чем он сам думал не раз, но чего еще не успел сказать, тогда актер расцветает, растет, тогда он живет, действует для большой общей цели.

Я помню, как мне захотелось играть Саню Соколову, когда я прочла сценарий «Член правительства». Я ехала в Ленинград на пробные съемки и очень боялась, что меня не возьмут.

Когда в жизни что-то очень нравится, что-то очень полюбишь, цель порой кажется недосягаемой.

В театре я играла по преимуществу роли гротесково-комедийные, а в душе у меня всегда жила большая любовь к образу простой, скромной русской женщины.

У меня было одно сильное и глубокое впечатление детства. Мне приходилось подолгу жить в одной семье, где было двенадцать детей, и мать, простая, необразованная женщина, одна их воспитывала.

Дети все были разные, каждый со своим характером, и каждый по-своему трудный. Они все мучили мать, и мало кто из них ее радовал.

Я помню удивление, уважение, которое она во мне вызывала, всегда спокойная, ровная с каждым из детей, без срыва, без крика, всегда достойная.

Для всех она была мать, строгий и добрый друг, и ума и души у нее хватало на всех.

Она никогда ничего не требовала для себя, и ее уважали все дети, даже те из них, кто ничего, кроме горя, ей не приносил.

С детства запала она мне в душу. Много я видела потом и других наших женщин, но чем старше я становилась, тем все глубже пленял меня этот чудесный образ русской женщины.

И когда в стране нашей жизнь повернулась так, что перед женщиной открылась большая дорога, и она получила возможность строить не только свою семью, но и жизнь вообще, наши женщины показали всю силу своей души.

Я волновалась, слушая живой рассказ или читая в газетах о простой неграмотной в прошлом крестьянке, управляющей трактором, ставшей председателем колхоза, о ее дочке, которую она посылает учиться «на доктора» или «на агронома».

Я думала о том, как широко она шагнула, эта забитая, замученная своей прежней жизнью, замечательная женщина.

И вот, получив роль Александры Соколовой, я начала работать, отдавая ей все свои мысли, всю свою душу — она стала самым дорогим для меня в жизни, самым важным.

Когда человек может делать то, что ему больше всего хочется, это большое счастье. Таким счастьем бывает возможность играть образ, который уважаешь.

Я работала над ролью, и мне чудился запах полей и колосьев, и все впечатления детства были со мной.

Передо мной был образ, очень хорошо выписанный в сценарии К. Виноградской, и, самое главное, вокруг меня была жизнь, которая подтверждала правду этого образа и звала его показать.

А то ведь иногда бывает и так: играешь роль и думаешь с сомнением: да есть ли такие женщины сегодня? Или, может быть, такие и были когда-то, но больше уж их не будет. Кому она нужна, зачем ее показывать?

Мы имеем дело с предлагаемым образом, и если нам выпадает счастье показать светлый образ человека большой душевной силы и чистоты, — это огромная радость и огромная ответственность.

Работая над ролью Сани Соколовой, я думала о том, что этот образ — образ чудесной русской женщины — всем очень дорог, и очень важно, чтобы Саню можно было и любить и уважать.

Для этого Саня должна была быть прежде всего правдивой.

Помню, как меня волновал эпизод, когда секретарь райкома приходит домой к Соколовым и сообщает, что Александру Соколову решили выдвинуть в председатели колхоза.

Секретарь говорит мужу Соколовой о большом доверии, которое народ оказывает Александре, и об этом самом важном событии в ее жизни она слышит, лежа пластом за занавеской, только что избитая мужем. Слышит, как в ответ на слова секретаря Ефим раскатисто хохочет: «Значит, плохо ваше дело... За баб хватаетесь!»

В ней горит страстная обида на мужа, на проклятую женскую долю и робкая радость и гордость от признания, от чести, оказанной ей народом.

Напоминая Ефиму слова товарища Сталина о том, что женщина — это великая сила, секретарь хочет, чтобы Саня услышала его. По существу он говорит с ней, с Саней.

И когда в ответ на слова секретаря, что перед ней вся жизнь теперь открыта, Александра слышит короткое мужнино: «Нет!.. Не пойдет она на это!», ей становится ясным, что Ефим опять толкает ее в темноту, в старую бабью беспросветную жизнь.

Но Соколова уже услышала сталинские слова, уже поняла, что может ей выйти и другая дорога в жизни, и хоть она и крикнула сгоряча секретарю злые слова, что новая жизнь бабы не касается, но знает, чувствует, что к старому не вернется, не может вернуться.

И секретарь райкома, хорошо понимая, что творится в душе тяжело оскорбленной мужем женщины, уверенный в том, что она теперь не сойдет с нового пути, говорит: «Главное ведь, чтоб она хотела... А она хочет...». Секретарь понял, что перелом в душе этой «мужем битой, попами пуганной» женщины уже произошел. Она стала другой.

Когда после ухода секретаря Ефим пытается подойти к Александре с мужской лаской, она с силой отталкивает его от себя.

Этот эпизод казался мне очень важным в развитии образа. После бесконечного унижения — это первый протест Александры, яркий, решительный, сильный. Она ведь очень любит мужа и знает, что любима, но идет на все, приносит в жертву самое дорогое, потому что поняла, что к старому для нее возврата нет.

Если человека согнуть до предела, согнуть до самой земли, он либо сломится, либо выпрямится рывком, с силой. В этом эпизоде мне нужно было показать чувства Сани в состоянии полного унижения, чтобы дать ей возможность выпрямиться.

Это была правда нашего тогдашнего дня, и важно было, чтобы те, кто увидит мою Саню, поверили, что перед этой простой русской кресть-

янской женщиной была уже не возможность, а необходимость переменить свою жизнь.

Саню избирают председателем колхоза, и ей становится страшно, она знает, что многие работают плохо, лодыри людей с пути сбивают, а как с ними справиться, молодой председатель не знает. Словно в дремучий лес вошла: ищи дорогу, выбивайся к свету.

Когда на собрании все выступают против Соколовой и никто ее не слушает, она уходит и поникшая сидит на ступеньках.

Нужно было как можно правдивей и убедительней показать именно эту тяжкую минуту неверия в свои силы, прежней женской слабости.

Саня понимает, что она должна либо все бросить сейчас же и вернуться в ту жизнь, которую сама разбила, либо немедленно отыскать выход. Она находит в себе силы, возвращается на собрание, внимательно слушает предложение комсомольца Пети об оплате по трудодням.

Кривошеев пытается сорвать это жизненно нужное для колхоза нововведение, и Александра с силой кричит:

«Нету такого закону? Нету, так будет!»

И люди подхватывают эти слова, окружают ее, аплодируют.

Это первая большая победа на новом пути.

В образе Сани я видела одну из тех одаренных волевых натур, у которых в старое время не было возможности себя проявить. Я стремилась показать простую, скромную, бесконечно милую русскую женщину, которая, наконец, выпрямилась, встала во весь рост, показала миру красоту и силу своей души.

* * *

В первые дни войны мне казалось, что сейчас нельзя заниматься искусством, а надо идти на заводы и фабрики, чтобы заменить тех, кто ушел на фронт.

Мне и моим товарищам по театру было просто невыносимо и как-то даже стыдно гримироваться, выходить на сцену.

Помню, с таким настроением мы начали играть «Трактирщицу». Но с первых же реплик, с первых сцен этой комедии в зале послышался такой веселый, такой искренний смех, что мы сразу словно оттаяли. Такого приема спектакля у нас еще никогда не было.

И мы поняли, что наша работа в искусстве была в те дни нужнее, чем когда бы то ни было.

Жизнь не остановилась, а пока жив человек, ему нужны и радость и искусство, напоминая о том, что́ он пойдет защищать.

В грозное время, когда в нашу страну пришло великое горе — пришла война, на мою долю выпало показать образ русской женщины, вставшей на защиту своей Родины.

Я помню ясно ощущение данного мне в руки могучего оружия, когда получила роль Прасковьи в фильме «Она защищает Родину».

Мне не нужно было разбираться в природе чувства, владевшего Прасковьей, потому что это чувство владело и мной, владело всем народом — спасти Родину от смертельной опасности, защитить ее ценой своей жизни.

В этой роли режиссеру не нужно было будить мое воображение. Война была рядом, она была в моей жизни. Так же, как Прасковья, я осталась с ребенком на руках, и муж мой, как и у нее, ушел на фронт.

Режиссеру достаточно было всем нам сказать: «Нужно скорее сделать картину и послать ее на фронт!», и мы работали с небывалой энергией и силой.

Паша была другим человеком, чем Саня Соколова, она родилась при советской власти.

Если Саню отличали ее скромность, неуверенность в себе, то в образе Паши в первых кадрах картины мы видим смелый, открытый характер,

веселую, жизнерадостную женщину, которой все давалось легко, которая ни горя еще не знала, ни страха.

Здесь все начинается со счастья — у Паши и дом, и любовь, и ребенок, и любимая работа. Она уважаемый человек в колхозе. Все ей дано — и право на счастье, и само счастье. Александра Соколова уже проложила дорогу для нее.

Расцветала наша жизнь перед войной, расцветали и люди. И вдруг пришло страшное горе — враг напал на нашу землю.

У Паши не было колебаний. Она — советская женщина и будет защищать свою Родину, свое счастье. Ясен был путь, другого у нее и быть не могло.

Паша, не видевшая в жизни людской злобы, не знала еще врага.

Ужасна минута, когда танк, которым управляет зверь, гонится за ее ребенком и давит его.

...Паша идет по тропинке, ни о чем не думает, ноги сами ведут ее. Так она приходит в партизанский лагерь.

Никого не видя, ничего не сознавая, она нагибается над кадкой с водой — ей хочется пить — и видит в воде свое отражение, видит седую прядь волос. Она берет эту прядь рукой, смотрит на нее, понимает, что это она, Паша, стала седой, и вдруг вспоминает все, что с ней было, что заставило ее поседеть.

Паша вынимает черный платок, повязывает им голову.

Это был переломный кусок роли, самый важный кусок, рождавший во мне образ, дававший ему силу.

В сценарии этого платка не было, и я не могу сейчас сказать, кто его придумал тогда — я ли сама или мне его подсказал режиссер. Только этот платок помог мне так, как никогда ни в одной роли не помогала верно найденная деталь, он стал для меня ключом всей роли.

В эту минуту Паша отрезает от себя все, что было в прошлой жизни, в душе остается одно — необходимость отомстить, изгнать, уничтожить врага, во что бы то ни стало защитить, вернуть Родине то счастье, которое она знала, которым жила.

В ней рождается сила, огромная сила ненависти к врагу.

Ей нужно оружие, и она берет топор — первое, что у нее под рукой.

В этом образе народного мстителя важно было показать огромную собранность чувства, целеустремленность, великий патриотизм советского человека, советской женщины, мстившей врагу за свое отнятое счастье, за ребенка, за всех детей, за всех матерей нашей земли.

* * *

Народ наш одержал великую победу. После тяжелого труда войны бойцы вернулись домой, и родной дом встречал их теплом.

В этот момент чувствовалось, что людям надо сказать о том дорогом и прекрасном, что они отстояли в войне, и нам в искусстве хотелось говорить о жизни, о добре, которое должно быть в мире.

Рассказ о чистой, благородной душе человека—история жизни сельской учительницы Вареньки Мартыновой была верно угаданной темой в прекрасно написанном сценарии М. Смирновой, темой, которая глубоко меня взволновала.

В сценарии было показано чистое человеческое сердце, мужество хрупкого существа, бесстрашно вступающего в неравную битву с жизнью.

Вареньке трудно, но она побеждает потому, что перед ней чистая, благородная цель, которая и дает ей нужную силу.

Если для Вари из «Поколения победителей» самое важное было утвердить право каждого человека на жизнь, на счастье, то для Варень-

ки Мартыновой это право непререкаемо. Она твердо знает, что все дети должны учиться.

Но есть большой, далекий край нашей земли — Сибирь. Там есть дети, много маленьких детей, и им тоже нужно учиться. Она решает ехать именно туда, потому что человеку надо быть там, где он нужнее всего.

Это для нее ясно, и в своей бесконечной чистоте она даже не видит подвига в этом своем решении.

В первом своем разговоре с Мартыновым она просто говорит ему о своем решении ехать в Сибирь учительствовать, и когда Мартынов говорит ей: «Значит, вы сильная!», она протестует: «Ой, что вы, мне просто кажется, что там очень нужны учителя... И никто туда не хочет».

Этого для нее достаточно. Она пойдет туда, где она нужна, и она до конца своей жизни будет давать людям то, что может дать ее большое и доброе сердце.

Она будет учить детей, она будет растить хороших и нужных людей.

Всегда, всю мою жизнь профессия учителя вызывала во мне чувство уважения. Никто из нас никогда не забудет хорошего учителя.

И с особой силой я добивалась в образе Вареньки правды, правды в большом и в самом малом, в деталях поведения, в манере ее обращения с детьми.

В жизни есть ряд чудесных подробностей, которыми не сразу овладеваешь в роли. Я всегда знала, что умение жадно, придирчиво наблюдать, находить взаимосвязь явлений в жизни — самое дорогое качество для актера.

Детали поведения в образе будут правдивыми только тогда, когда в поисках их пойдешь от существа человека. Надо очень точно отобрать их, чтобы не запутать зрителя.

Я много ходила по школам, бывала на уроках, внимательно слушала, приглядывалась.

Мне запомнился один очень незначащий по теме разговор учительницы с девочкой, пропустившей урок. Этот разговор стал для меня ключом в подходе к ребенку.

Учительница говорила с девочкой не как старшая с младшей и не как равная, она говорила с двенадцатилетним ребенком с уважением — другого слова я не подберу.

Я почувствовала, что она стремилась пробудить уважение этого ребенка к самому себе, к своим поступкам. И я поняла, что это может быть самое важное — воспитать не самонадеянность, а настоящую, хорошую веру в себя.

Жадно искала я в каждой школьнице, в каждой студентке какие-то черты, которые помогли бы мне увидеть мою героиню. Не всякая может быть Варенькой, у которой одно желание — делать людям добро.

Варенька о себе не думала. Она хотела счастья людям и знала, что для этого их нужно выучить, воспитать — в этом было ее призвание. Такая Варенька всегда будет искать в людях хорошее, и это ее уважение к человеку, интерес к нему всегда будут светиться в ее глазах.

Однажды в Евпатории, в санатории для туберкулезных детей я увидела девушку, у которой были такие глаза, какие, казалось мне, должны быть у Вареньки.

Ей было шестнадцать лет, она была тяжело больна, два года лежала недвижимо в постели. У нее было пухлое личико, большие русые косы. Но самым удивительным в ней были большие голубые глаза, ясные, нежные и такие внимательные.

В ней не было ни озлобления, ни капризов, она не выглядела страдающей, несмотря на свое тяжкое заболевание. В ней чувствовался интерес к людям, вера в будущее, желание как можно больше узнать о жизни.

Мне довелось выступать перед этими больными детьми. Девушка о чем-то меня спросила, очень застенчиво, очень скромно, хоть и заметила, что я заинтересовалась ею.

По внешнему облику девушки можно было догадываться о большой внутренней жизни, о желании добра, которое жило в этом прикованном к постели существе.

Глядя в ее ясные внимательные добрые глаза, я чувствовала — вот такая может быть Варенькой.

Самым главным представлялось мне в Вареньке ее вера в людей. В ней была черта, которая теперь типична для советского человека. Ей казалось, что она может сделать людей хорошими, а уж люди переделают жизнь.

«Мне кажется,— говорит Варенька Мартынову,— что если человеку долго внушать хорошее и делать это от чистого сердца, то любой, даже самый плохой человек переменится. Только надо непременно от чистого сердца».

И она права в этой своей юношески чистой мысли.

* * *

Когда актер получает роль, в которой, он чувствует, есть нужное народу, такая роль становится самым дорогим в его работе, его жизни.

И если мне удалось показать в этих образах, ставших мне дорогими, хоть частицу того, что я в них видела, то этим я обязана жизни, у которой училась.

Но эта жизнь идет вперед и вперед, и вместе с ней идет вперед моя героиня. Ведь самым типическим для советского человека и является это его неустанное движение вперед к намеченной цели.

Мы, советские актрисы, в большом долгу перед нашими современницами. Разобраться в своем понимании ранее созданных образов моей современницы мне хотелось не для того только, чтобы проверить себя, но главным образом для того, чтобы быть готовой к созданию нового, сегодняшнего образа советской женщины, которого мы, актрисы, так ждем от советской драматургии.

Н. АЛИСОВА

Заслуженная артистка РСФСР

НАБРОСКИ ВМЕСТО ПОРТРЕТОВ

Уже тридцать пять лет женщины нашей страны являются равноправными с мужчинами строителями новой жизни. Партия и советская власть сделали все необходимое для того, чтобы это равноправие было осуществлено на деле. Сейчас у нас нет ни одной области созидательной деятельности, в которой женщины не показали бы замечательных примеров. Они участвуют в управлении государством, успешно работают в науке, мастерски овладевают самыми сложными, самыми «мужскими» производственными профессиями.

Равноправие в труде и в общественной деятельности подняло значение женщины и в семейной жизни. Свободными, красивыми и подлинно равноправными стали личные отношения между женщиной и мужчиной. И все это бесконечно обогатило и общественную, и личную жизнь советской женщины.

Я вспоминаю целый ряд картин, в которых сложность человеческих отношений не подменена холодными, бездушными схемами и в которых правдиво, глубоко выражено богатство духовного мира советской женщины. Такой картиной была «Член правительства», где В. Марецкая создала замечательный по своей правдивости и типичности образ простой русской крестьянки, поднявшейся до высот общественной жизни. Ни автор сценария К. Виноградская, ни режиссеры А. Зархи и И. Хейфиц, ни актриса не сглаживали сложности этого пути. Они не побоялись показать конфликт между личным и общественным в жизни своей героини Александры Соколовой, конфликт, возникший потому, что она поднялась над старыми представлениями об отношениях мужа и жены. Попрежнему любя своего мужа, она не захотела оставаться только женой, и это привело к личной драме, к временному разрыву с мужем. Разве так не бывало в жизни, когда жена обгоняла мужа в своем общественном развитии? Разве такой конфликт не характеризует роста советской женщины? Он типичен, этот конфликт, ибо выражает сущность новых равноправных отношений, нарождающихся на смену старым, неравноправным. И эта типичность конфликта, верно увиденная драматургом, дала возможность актрисе создать на экране типичный, жизненно правдивый образ русской женщины, вырастающей в активного строителя социализма.

Из фильмов с интересными женскими образами я особенно ценю и люблю «Учителя» С. Герасимова. Цельная, сильная и страстная натура Груни Шумилиной написана автором с настоящим знанием тех изменений, которые внесла наша действительность в характер крестьянской девушки. Сложный и глубокий образ, богатый душевными переживаниями, нарисован Тамарой Макаровой с большим чувством и мастерством.

Много раз после этого фильма мы видели Т. Макарову на экране, много было у нее творческих удач, но образ Груни Шумилиной не стерся в моей памяти, потому что творчество актрисы питала большая правда действительности, верно увиденная и воссозданная драматургом.

Из сыгранных мною ролей советских женщин мне особенно дороги две роли.

Это, прежде всего, Дурсун в одноименном фильме. Судьба этой молодой туркменской женщины была правильно описана сценаристами и понята режиссером. Сценарий тепло и правдиво показывал, как Дурсун помогла любимому встать на верный путь, с каким тактом боролась она за близкого человека. Авторы создали правдивый характер передовой туркменки тех лет, передали типические его черты. Отлично показали они новое, радостное отношение к труду. Характер Дурсун, главный конфликт фильма были типичны, правдивы. И мне интересно и увлекательно было играть эту роль.

Есть еще одна роль, о которой я вспоминаю с любовью. В снятом во время Отечественной войны на Ереванской студии фильме «Жена гвардейца» я играла роль учительницы, жены фронтовика. Это скромная и самоотверженная женщина, которая мужественно переносит известие о гибели мужа, а затем ухаживает за раненым, потерявшим зрение и принявшим ее за свою жену. Такая ситуация могла бы прозвучать мелодраматично, но молодая сценаристка М. Ерзинкян избегла этой опасности, найдя для роли героини верные психологические детали.

Я, вероятно, выражу не только свое личное мнение актрисы, но и общее мнение зрителей, если скажу, что по-настоящему типичных, интересных женских образов еще слишком мало в наших фильмах. Это объясняется, видимо, тем, что в большинстве своем сценаристы лишь очень приблизительно, в самых общих чертах представляют себе современный советский женский характер. А приблизительность — самый злейший враг искусства. Приблизительность — это схема, которую актриса не может наполнить ни своим собственным знанием жизни, ни артистическим обаянием.

Иной сценарист наивно представляет себе, что раз женщина стала равноправной с мужчиной, то и показывать ее следует только в сфере общественной и производственной жизни, не касаясь личных переживаний. И вот он лакирует женские образы, упрощает их, полагая, будто теперь уже конфликт между личным и общественным или в личной жизни женщины невозможен. В этом случае в сценарии вместо конфликта выступает недоразумение, а на недоразумении никакая актриса никакого образа создать не может. Вот почему у нас еще много бледных, незапоминающихся, бесцветных женских образов.

Есть еще в жизни немало поступков людей, взглядов, всяческих проявлений пережитков старой буржуазной морали, достойных осуждения. И долг искусства не замазывать их, а вскрывать, осуждать, клеймить. Мы знаем случаи, когда женщины или мужчины бросают семью по далеко не принципиальным мотивам, знаем случаи супружеских измен, пачкающих семейные отношения. Мы знаем и то, что такие явления не всегда встречают осуждение у окружающих. Как серьезно прозвучал бы фильм, в котором было бы заклеймено подобное недостойное человека социалистического общества поведение! Но такого фильма нет, и пережитки буржуазных отношений в личной жизни, пережитки буржуазной аморальности не нашли сатирического разоблачения в произведениях киноискусства.

Я вспоминаю свою работу над ролью жены генерал-директора в предполагавшемся постановкой фильме «Зеленая улица» по сценарию А. Сурова. Образ, который мне поручался, был выписан автором неясно,

без личного к нему отношения. На первый взгляд моя героиня казалась неглупой женщиной, с благородными порывами и стремлениями, но все ее поступки, все ее поведение, недостойное и пошлое, говорили об обратном. Здесь не было настоящего жизненно правдивого конфликта, не было и движения характера.

Я наблюдала в театре реакцию зрителей на этот образ. Вначале он привлекал внимание, но потом интерес зрителя пропадал, потому что автор не давал ни выводов, ни материала, с которым зритель сам мог бы придти к этим выводам.

Вспоминаю также «Потерянный дом» С. Михалкова, пьесу, которую предполагали ставить в Театре-студии киноактера. Хотя в этой пьесе автор поставил очень важную проблему семьи, я отказалась от предложенной мне роли, потому что проблема была разработана и решена неверно. Вина за развал семьи полностью возложена на старика-профессора, ушедшего из дома. А девушка, ради которой профессор бросил семью, изображена как положительный тип. Она завоевывает известную симпатию зрителей, хотя серьезный и сознательный человек не мог бы так легко разрушить чужую семью. Хорошие слова этой героини находятся в полном противоречии с ее дурными поступками.

Образ жены профессора в этой пьесе также, на мой взгляд, разработан автором неправильно. Эта любящая женщина, вместо того чтобы бороться за мужа, за семью, проявляет какую-то непонятную пассивность, непротивление.

В чем заключается ошибочность женских образов этих пьес?

Авторам нельзя отказать в известной наблюдательности: они верно подмечают отдельные факты, показывают поступки, действительно встречающиеся в жизни и заслуживающие нашего внимания. Но ведь верно наблюденное явление жизни — это всего лишь сырье, которое может пригодиться художнику только тогда, когда оно верно осмысляется, когда художник выражает через него свою партийную, страстную заинтересованность в утверждении новой коммунистической морали, в осуждении пережитков капитализма в сознании людей. Образ не становится типичным от того, что он более или менее обычен. Он становится типичным тогда, когда выражает определенную общественную тенденцию, к которой художник подходит с партийных позиций.

И Суров, и Михалков не решились осудить то отрицательное, что характеризует созданные ими женские образы, потому-то эти образы и оказались бледными, невыразительными, нетипичными.

Мне хочется еще на одном примере показать, как неверное понимание типического приводит к художественной фальши. В фильме «Алмазы», снимавшемся на Свердловской студии, я играла роль девушки, которая в течение пяти лет хранила верность своему жениху-фронтовику. Все эти годы она самоотверженно трудилась. У автора были все основания для того, чтобы охарактеризовать ее как передовую советскую женщину. Но он почему-то захотел «разоблачить» свою героиню. Когда жених возвращается с фронта, то выясняется, что девушка ниже его, что ее любовь — это только стремление к семейному уюту, что ей присущи мелкие обывательские интересы.

Что ж, такой конфликт возможен в жизни, и он мог выглядеть в картине типичным, если автор попытался бы глубже вскрыть сущность явления. Жених мог бы взять на себя задачу перевоспитать эту в общем хорошую девушку, помочь ей подняться над обывательскими представлениями о семье. Избрав тему борьбы за человека, тему воспитания, идейного роста, мы создали бы картину, наполненную большим человеческим чувством, благородством, страстью, картину, утверждающую коммунистическую мораль, картину, которую, я уверена, полюбил бы зритель.

Но авторы поступили иначе. Они заставили жениха бросить любимую девушку и найти другую. И поэтому оба характера — и невесты, и жениха — оказались фальшивыми, противоречивыми, нетипичными. Фильм получился сухой, наполненный фальшивой дидактикой, и не смог заинтересовать зрителей.

Определить неполноценность женских образов многих фильмов можно, конечно, уже по сценариям. Именно поэтому я отказалась от роли Оксаны в «Щедром лете». Мне было ясно, что роль не дает актрисе никакого материала. И когда фильм вышел на экран, я увидела, что мои предположения полностью оправдались. Ни режиссер Б. Барнет, ни актриса М. Бебутова не смогли обогатить этот образ, столь схематично и бледно задуманный сценаристами Е. Помещиковым и Н. Далеким.

Несколько иное положение в фильме «Донецкие шахтеры». Там есть две роли молодых советских женщин: жены конструктора угольного комбайна Веры Трофименко и диспетчера шахты, а затем студентки Лиды Недоли.

Направление развития образа Веры Трофименко сценаристы Б. Горбатов и В. Алексеев наметили правильное. Но беда в том, что сценаристы, наметив роль еле заметным пунктиром, не наполнили ее необходимыми поступками. И в результате исполнительнице роли Веры актрисе Л. Смирновой нехватило материала для того, чтобы вылепить образ. Получился набросок, пусть верный, но только набросок, а не портрет, в подробностях рисующий благородный женский характер.

В роли Лиды Недоли интересны ее отношения с женихом Васей. Молодой навалоотбойщик, один из лучших шахтеров, он не понимает значения механизации и видит в угольном комбайне, отменяющем его профессию, чуть ли не личного врага. Вася совершает ряд ошибок, и Лида помогает ему их преодолеть. Лиде даны здравые суждения и правильные поступки, но она с такой легкостью находит нужные решения, что ее очень небольшая по своему удельному весу роль оказывается «голубой». События же, в которые включают Лиду сценаристы, не позволяют ей выразить свой характер. Весь расчет был на обаяние актрисы К. Лучко.

Собственно говоря, в таком же положении оказалась К. Лучко и в фильме «Кубанские казаки». Герой Социалистического Труда Даша Шелест — это тоже не портрет, а только эскизный набросок. И отношения ее со знатным коневодом Николаем Ковалевым выписаны в сценарии по той же «голубой» схеме, что и отношения Лиды Недоли и Васи Орлова. Это особенно бросается в глаза при сравнении образа Даши Шелест с ярко и живо выписанным образом председателя колхоза Галины Пересветовой. Характер Галины Пересветовой, показ ее отношений с Гордеем Гордеевичем Вороном — большая удача сценариста. Деловые столкновения Галины Пересветовой с Вороном и страстная ее любовь к нему не соответствуют обычной схеме, которую у нас порой пытались выдавать за типическое.

— Как же Пересветова, такая разумная и передовая женщина, могла полюбить неуравновешенного, часто ошибающегося Ворона? — задавали ехидный вопрос некоторые критики.

Но нас, когда мы смотрим фильм, это вопрос совсем не смущает. Мы понимаем, что авторы поступили правильно, обогатив образ Пересветовой большим чувством любви к человеку, пусть менее цельному, но бесспорно яркому и значительному. В сценарии найдены жизненно правдивые ситуации, позволившие актрисе М. Ладыниной показать свою героиню не только как отличного колхозного руководителя, но и как душевную, любящую женщину, борющуюся за любимого человека, создать характер типичный, полнокровный и передовой.

Не достигла такой полной удачи автор сценария «Сельский врач» М. Смирнова, создавшая образ молодого врача Татьяны Казаковой.

Образ этот задуман правильно, он талантливо решен актрисой Т. Макаровой. Казакова — это волевая, целеустремленная девушка, воспитанная советским обществом, посвятившая себя трудной, но увлекательной и благородной профессии. И все, что рассказывается о работе Татьяны Казаковой, о ее профессиональной и общественной деятельности, о ее отношениях с главным врачом больницы,— все это убедительно, правдиво, типично для нашей современницы.

Но как наивно и неубедительно показаны в сценарии и фильме отношения между Татьяной Казаковой и агрономом Капустиным! В каких-то ученических письмах к подруге рассказывает Казакова о своих чувствах, но живого проявления, развития этих чувств мы не видим и не ощущаем. Недостаток сценарного решения роли усугубляется неудачным выбором актера на роль агронома Капустина, выбора удивительного для такого опытного режиссера-педагога, как С. Герасимов. Тамара Макарова очень хорошо играет роль Казаковой, ей веришь, она, как всегда, жизненно правдива, нигде не впадает ни в ложную патетику, ни в дидактику. Но ведь Макарова актриса, умеющая передать и женские радости, и горести, и силу страсти — вспомним Груню Шумилину в «Учителе» и Анну Свиридову в «Большой земле». А в «Сельском враче» авторы предоставили ей слишком мало возможностей для того, чтобы показать характер героини через личную жизнь Казаковой, хотя мастерство и природное дарование помогли Макаровой сгладить известную вялость драматургии во второй половине фильма.

Все, что я говорю о неполноценности сценарной разработки женских характеров в большинстве фильмов, не является профессиональной жалобой актрисы, не получающей достаточного материала для творческой работы над современными образами и чувствующей себя обиженной. Если дело сводилось бы к обиде, об этом не стоило и говорить. Но дело заключается в большем, а именно в том, что наша кинодраматургия недопустимо бедно раскрывает личную жизнь советской женщины, а потому обедняет и ее общественную жизнь.

Как здесь не вспомнить нашу классику! В своем стремлении работать над яркими образами женщин, над характерами глубокими и содержательными я обращаюсь к драгоценному нашему наследству и нахожу прекрасные, вдохновляющие образы: Татьяна Ларина, русские женщины Некрасова, бесприданница Лариса Островского...

С какой огромной любовью и с каким знанием женского характера воплотили великие русские писатели в бессмертных образах типические черты передовых женщин своего времени!

Работая над отрывками из «Русских женщин», я понимала, что в мрачную пору николаевской реакции и Трубецкая и Волконская совершили исключительный поступок, но они, конечно же, были явлениями типическими — это и подчеркивает Некрасов в обобщенном названии поэмы, — ибо именно в их исключительном поступке с особой силой выражены лучшие черты героического характера русской женщины: решительность и самоотверженность, верность в любви, чувство долга, преданность прогрессивным идеям эпохи. И когда мы хотим характеризовать русских женщин того далекого времени, то вспоминаем о мужественных подругах ссыльных декабристов, а не о женщинах «обычных», «типичных» в среднеарифметическом смысле слова, в массе которых те же благородные черты были рассыпаны крупицами и не всегда пробивались наружу, будучи придавленными гнетом страшной действительности.

Особенно ярко ощущаю я величие и благородство души бесприданницы Ларисы, над образом которой работаю много лет. Она не только открывает мой творческий путь: все эти годы я выступала на концертах с отрывками из «Бесприданницы», а сейчас мне выпало счастье

сыграть эту же роль в спектакле, поставленном Театром-студией киноактера...

Лариса — классический пример раскрытия драматургом трагедии женщины в буржуазном обществе.

Современники Островского были свидетелями подобных драматических судеб... Обстоятельства, приведшие Ларису к гибели, были для них повседневностью. Для наших же зрителей, для нашей молодежи, выросшей в свободной стране, обстановка, окружающая Ларису, непостижима. И все же ее судьба попрежнему волнует сердца зрителей. Образ Ларисы потому и продолжает жить в сердцах зрителей, что он воплощает типические черты чистого человека, задыхающегося и погибающего в затхлой атмосфере мещанских взглядов и отношений.

Мне кажется, что нашим советским драматургам и кинодраматургам следует изучать и изучать опыт великих русских писателей прошлого, великолепно умевших проникать в сущность женских характеров и воплощать эти характеры в ярких, многогранных, волнующих образах.

Женщина у нас — большая сила. Это знают все драматурги. Но почему они не делают из этого выводов? Почему так поверхностно изображают характеры советских женщин, их типические особенности? Почему они не проявляют активности в борьбе против пережитков буржуазного отношения к женщине?

Кино — воспитатель чувств, пропагандист новой, коммунистической морали, пример для поведения миллионов людей. Я говорю об этом потому, что из-за этого пробела в кинодраматургии киноискусство не ставит, не решает многих очень важных вопросов новой, советской морали.

Неполноценность большинства женских образов в наших сценариях обедняет возможности кино, ослабляет его огромную воспитательную роль. Нам нужны произведения, которые помогали бы воспитанию чувств зрителей, внедрению в быт новой, коммунистической морали.

СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ

Заслуженный деятель искусств РСФСР

ОБРАЗ ВЕЛИКОГО ВОИНА АЛБАНИИ

Заметки режиссера

Нашему постановочному коллективу выпала честь в тесном творческом содружестве с молодыми кинематографистами киностудии «Новая Албания» воссоздать на экране волнующую героическую летопись жизни и подвигов великого воина Албании Георгия Кастриота, прозванного в честь Александра Македонского Искандером, или Скандербегом.

Вся неукротимая воля албанского народа к независимости, завоеванной им только в наши дни благодаря исторической победе Советского Союза над германо-итальянским фашизмом, как бы сосредоточилась в образе Георгия Скандербега. Его именем названа главная площадь в столице Народной Республики Албании — Тиране, его изображение вычеканено на высшем военном ордене республики, лучший писатель албанского возрождения Наим Фрашери сочинил поэму о нем, его портреты можно видеть по всей Албании, память о нем живет в легендах, песнях и сказаниях народа.

Поэтому закономерным является тот факт, что нарождающееся албанское киноискусство героем своего первого цветного художественного фильма избрало Георгия Скандербега. И мы, советские киноработники, гордимся, что можем поделиться своим опытом с албанскими кинематографистами и помочь им в осуществлении этой почетной и увлекательной задачи.

Метод социалистического реализма диктует прежде всего необходимость правдиво воссоздать исторические факты. И поэтому кинорежиссеру, а вместе с ним и всему постановочному коллективу надо проделать огромную предварительную работу по глубокому и всестороннему изучению истории, среды, быта, по проникновению в подлинную жизнь, в атмосферу эпохи.

Основой успеха каждого кинопроизведения является прежде всего сценарий. Советский кинодраматург М. Папава много месяцев провел в Албании, где в содружестве с албанскими историками и писателями страница за страницей восстанавливал подлинную историю Скандербега, очищая ее от различных напластований, возникших за пять столетий, которые отделяют нас от исторических событий. И только проделав эту кропотливую работу историографа, изучив жизнь страны и ее народа, кинодраматург смог написать вдохновенную кинопоэму — так хочется мне назвать ее — драматическую поэму о Скандербеге, наполненную высокой любовью к героической стране, ненавистью к чужеземцам-поработителям, поэму, в которой пафос народной борьбы переплетается с лиризмом человеческих отношений, а неукротимые,

страстные характеры героев и их врагов, как в средневековом бою, сталкиваются в остро конфликтных «поединках».

Уже при чтении сценария в воображении читателя (а тем более режиссера) встают образы людей — албанских пастухов и князей, турецких султанов и янычар, венецианских дипломатов и солдат, словом, весь тот далекий, но такой яркий, многообразный и сложный мир, который воссоздан на основании точного знания исторических фактов творческим воображением кинодраматурга.

Конечно, получить для постановки такой сценарий — большая радость для режиссера, но ему нельзя ограничиваться ролью благодарного читателя: ему предстоит своей палитрой изобразительных средств киноискусства передать на экране замысел автора. Эта работа требует от режиссера такого же напряжения всех творческих сил, такого же самостоятельного прохождения всех этапов накопления и «вживания» в материал, которые до него прошел автор.

Было бы смешным предсказывать заранее, каким получится кинофильм. Творческая удача сценария в основном, во многом, но не до конца предопределяет завершающую удачу фильма. Теперь она зависит от нашего постановочного коллектива, от таланта, умения и добросовестности всех тех, кто долгие месяцы будет трудиться над картиной. И поэтому, не занимаясь гаданием о том, что получится в результате, режиссер может сейчас рассказать лишь о задачах, которые он ставит перед собой и коллективом, о самом характере своих замыслов, о путях, которые избирает он для их воплощения.

Капитан должен твердо знать курс своего корабля. На пути его могут встретиться и штормы и штили. Но если не выверен по карте и компасу курс, если плавание совершается наугад, не доведет кормчий корабль с драгоценным грузом до намеченной гавани. Так и на пути к осуществлению того, что мы называем режиссерским замыслом, могут встретиться непредвиденные «случайности», но преодоление их, а иногда даже использование этих «случайностей» может оказаться полезным только в том случае, если путь намечен правильно, если идейное и художественно-образное видение фильма в целом присутствует в сердце и уме художника задолго до того срока, когда начнет крутиться ручка киноаппарата.

Так пусть же проверкой и предостережением нам самим послужит этот беглый рассказ о наших творческих замыслах — ведь сегодняшний читатель, он же и будущий зритель, сможет сравнить их с тем, что получится у нас в конечном счете на экране, и решить, выполнили ли мы свои обязательства художников или нет.

Рассказ о таком фильме, который мы сейчас снимаем, и о его героях должен неизбежно начаться с хотя бы краткого упоминания об истории, эпохи и ее людях. Тем более это необходимо в данном случае, так как с историческими фактами жизни и борьбы великого воина Албании Скандербега советскому киноискусству приходится сталкиваться впервые.

Когда Шекспир в своей комедии «Двенадцатая ночь, или Как вам будет угодно» обозначил местом действия Иллирию, то для него она была фантастической страной, которую он заселил веселыми буйными образами, созданными его необузданным воображением. Однако реальная Иллирия существовала задолго до Шекспира: вместе с Эпиром она и составляла ту самую Албанию, в которой разворачивается действие нашего фильма.

Могущественное некогда государство, имевшее свою собственную богатую культуру и независимое даже от своего соседа — мощной Македонской империи, не смогло противостоять натиску римлян во II веке до нашей эры вследствие междуусобной распри албанских князей.

На территории Албании велись бесчисленные войны между Цезарем и Августом, между Римом и Македонией. Но в глубине гор Албания

А. Хорава в роли Скандербега

сохранила в неприкосновенности и свой язык, и свою культуру, и свои национальные обычаи и костюмы.

Кто только не попирал в течение столетий многострадальную албанскую землю! Варварские нашествия римских легионов, а впоследствии норманов, сербских деспотов, венецианских и византийских завоевателей закончились к концу XIV века самым большим бедствием — вторжением воинственного племени османов, стремившихся после Малой Азии покорить и европейский материк.

Турецкие орды вторглись в пределы Албании, уже шатался византийский трон, народы Европы трепетали перед нашествием новых варваров, и тогда-то, в начале XV века, и возникла героическая фигура Георгия Скандербега.

Нет нужды описывать здесь его историю, так как читатель мог узнать ее из сценария, напечатанного в журнале «Искусство кино» (№ 8, 1952 г.). Но необходимо отметить то, что определяет и весь смысл фильма и характер актерского истолкования образов.

Скандербег стал великим военачальником, сумевшим противостоять турецкому нашествию и фактически защитить европейскую цивилизацию лишь благодаря тому, что опирался на народ. С прозорливостью, недюжинной для своего времени, Скандербег понял, что только народные массы являются решающим и реальным фактором, движущим исторические события; он создал народную армию, воодушевленную идеей борьбы за свою национальную независимость, армию, которая, будучи малочисленной, сумела выработать и свою народную, как мы бы сказали по-современному, партизанскую тактику войны, опрокинувшую все расчеты более многочисленного и технически сильнее вооруженного противника.

Мужество полководца, заражавшего воинов своим личным примером, он сочетал с мудростью государственного деятеля, понимающего, что причиной предыдущих поражений Албании были прежде всего фео-

Эскиз костюма Скандербега

Худ. О. Кручинина

дальная разобщенность и вражда князей. Благодаря Скандербегу маленькая и отсталая Албания на три века раньше Франции и на четыре раньше Германии сумела провести антифеодальные реформы, которые способствовали ее военным успехам.

Современники Скандербега, друзья и враги, высоко ценили его. Когда о его смерти узнал султан Мехмед Второй, он сказал: «Такого льва больше не будет на свете, теперь Европа и Азия мои, христианство потеряло свой меч и щит».

Впоследствии Вольтер говорил: «Если бы византийские князья воевали так, как Скандербег, то Стамбул никогда не был бы в руках турок».

Эскиз костюма Мамицы

Худ. О. Кручинина

В Георгии Кастриоте мы прежде всего должны подчеркнуть решающие качества народного вождя. И поэтому не только сам Скандербег, но прежде всего албанский народ должен стать основным героем фильма.

Духом героической борьбы народа, его традициями, обычаями, песнями должен быть пронизан каждый кадр нашего будущего фильма. Народ, воюющий, страдающий, радующийся и печалящийся, его полководец, черпающий в нем силы для своей борьбы, вождь, воплотивший в себе все лучшие черты албанского народа, — вот сверхзадача режиссерского замысла. Сообразно ему и должен вырасти стиль фильма — эпический, широкий, героический, стиль народной драмы.

Нам предстоит показать не только албанский народ, но и его врагов. И здесь прежде всего следует разоблачить фальсификацию, которой занимаются буржуазные историографы, описывая эти страницы XV века. Отмечая пятисотлетие со дня падения Византии, современная реакционная историография, находящаяся на откупе у англо-американского империализма, несомненно не пощадит красок для того, чтобы еще раз фальсифицировать исторические факты, использовать их в своих стратегических целях. Реакционные историки стараются доказать, что прогнившая византийская империя должна была рухнуть под мощным напором османов, являвшихся якобы носителями новой, более «крепкой» цивилизации. Современные американские и английские византиеведы изо всех сил улещивают маршаллизованную Турцию. Считая ее сегодня удобным и выгодным поставщиком дешевого пушечного мяса, они пытаются внушить, что и в прошлом Турция не несла народам порабощения, гнета, насилия и разбоя, а являлась «динамической» прогрессивной силой, предопределившей «неизбежность» падения Византии.

Однако исторические факты говорят об обратном. Воинственное племя османов огнем и мечом насаждало свой «новый порядок», несло порабощенным народам не культуру и прогресс, а умерщвление национальной независимости, национальной культуры, утверждая застой, мрак, произвол.

Поэтому и в нашем фильме османы предстанут не как кроткие овечки в экзотических тюрбанах, а прежде всего, как орда завоевателей, жестоких, мстительных и беспощадных. Когда такой враг обломает свои зубы о непоколебимую твердость народного сопротивления, зрителю станут ясными цена и тяжесть борьбы, которую вынес героический албан-

ский народ, и судьба, которая грозила всей европейской цивилизации, если бы на пути турецких завоевателей не встало объединение албанцев, венгров и славянских народов.

Политически и исторически верное решение темы фильма всегда подсказывает художнику и наиболее яркое, образное ее воплощение. Так, путешествуя по Албании, мы с интересом осмотрели сохранившиеся еще до сих пор остатки античной культуры. Их расхищали, уродовали и грабили все, кто проходил по этой земле. Лучшие статуи были вывезены из Бутринты итальянскими фашистами уже перед самым их бегством из Албании. Когда я увидел молчаливые обезглавленные мраморные изваяния, мне живо представилось, как турецкие полчища раскинулись на чужой земле солдатским лагерем и, поскольку их религия считала кощунством изображение человека, подвергли беспощадному, варварскому истреблению эти памятники древней культуры.

Так родился в режиссерском сценарии эпизод, который мы озаглавили «У развалин античного амфитеатра». Он даст возможность наглядно выразить тему варварского нашествия на иллирийскую культуру. И реплика, вложенная автором в уста янычара, размахивающего копьем, «О, го-го, жди нас, Италия!», получила в этом окружении конкретное пластическое воплощение.

Вторая историческая легенда, которая нуждается в решительном пересмотре, — это легенда о благожелательном отношении Венецианской республики к борьбе албанского народа.

В период фашистской агрессии и насильственного присоединения Албании к так называемому Итальянскому королевству Муссолини и его клика прилагали все старания для того, чтобы извратить исторические факты и доказать, что во времена Скандербега республика святого Марка сочувствовала и помогала освободительной борьбе албанского народа. Была сделана даже попытка написать сценарий и поставить фильм о Скандербеге с этих фальсифицированных позиций.

Однако подлинные исторические источники рассказывают нам об изменнической, двурушнической политике венецианских магнатов XV века, обеспокоенных не столько защитой европейской цивилизации, сколько возможностями увеличения своих барышей от поставок оружия и продовольствия той или другой воюющей стороне. Венецианская республика, когда ей это было выгодно, предавала Скандербега, торгуя за его спиной с турками, сеяла рознь между албанскими князьями, крепко цеплялась за крепости и города, которые были фактически оккупированы ею на территории Албании под прикрытием громких фраз о помощи и дружбе.

Эскиз костюма албанского воина

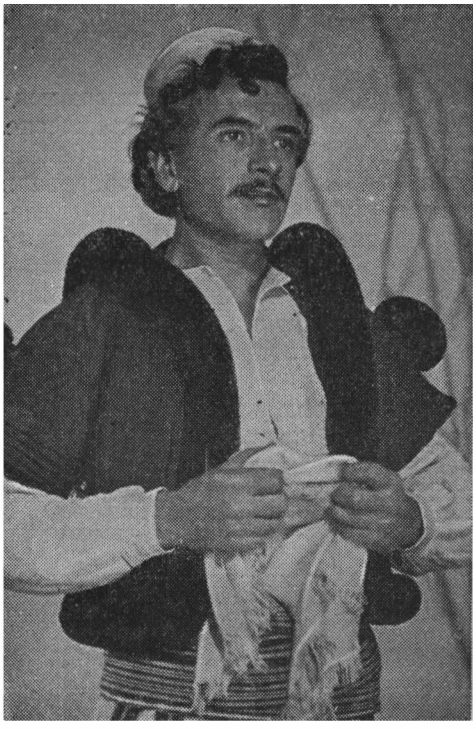
Худ. О. Кручинина

Эскиз костюма Гиона Кастриота

Худ. О. Кручинина

Черная роль Ватикана, посылавшего папские благословения, на деле сводилась к тому, чтобы вести крестовые походы чужой кровью — кровью албанского народа. Вместо оружия и помощи папа выпускал энциклики и буллы и изредка, нехотя, как банкир-скареда, ссужал под большие проценты маленькие суммы истекающей кровью стране.

Так из всех этих исторических фактов и возникает общая режиссер-



Наим Фрашери в роли Паля

ская трактовка эпизодов, связанных с нашествием османов и поведением представителей Венецианской республики на землях Албании в XV веке.

* * *

Перед каждым режиссером, ставящим исторический фильм, неизбежно возникают также и общие стилистические проблемы, касающиеся как методики актерской игры, так и изобразительной трактовки материала. Актеры, воплощающие исторические образы, всегда находятся между Сциллой и Харибдой, склоняясь либо к некоей преувеличенной выспренности, патетичности, «оперности», на которую может потянуть и необычная лексика, и непривычный костюм, и экзотика исторической обстановки, либо, с другой стороны, к натуралистическому бытовизму, увлечению мелкими, не характерными, не обобщенными подробностями поведения, когда персонаж начинает выглядеть буднично обыденным, переодетым в исторический костюм.

В американском историческом фильме, где упор делается лишь на коммерческое использование типажных качеств «звезды», масса всегда выглядит, как плохо костюмированные статисты, а премьер или премьерша кочуют из фильма в фильм, меняя наряды и поблескивая своей стандартной улыбкой или «обольщая» зрителей кокетливо-томными взглядами из-под наклеенных ресниц.

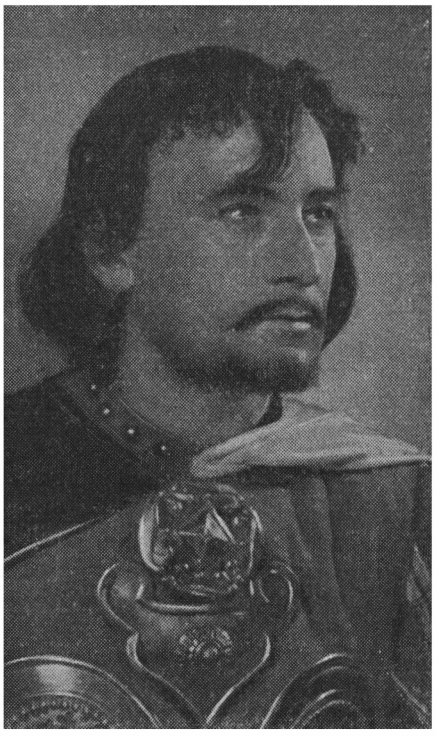
Весь богатый опыт советского театра, как известно, являющегося лучшим исполнителем мировой классики и, в частности, Шекспира, должен и может быть применен в наших исторических фильмах. Глубокое перевоплощение в изображаемый образ, реалистическое воспроизведение конкретных особенностей эпохи органически сочетаются у советских актеров с глубиной и правдивостью мыслей и чувств, с пластикой образа, неразрывно связанной с музыкой и культурой слова. Метод социалистического реализма не имеет ничего общего ни с нудной натуралистической бытовщиной, ни с отвлеченной ходульной «романтикой».

В нашем фильме, который делается на двух языках — албанском и русском, встретятся в творческом содружестве албанские и советские актеры, и я убежден (а опыт первых съемок уже доказал это на деле), что общая для всех нас творческая методика, использующая богатое наследие Станиславского и Немировича-Данченко, позволит нам легко найти единый творческий язык.

К вопросу о методике работы актера в историческом фильме мне хотелось бы впоследствии вернуться особо, в более расширенном виде, когда у нас накопится конкретный творческий материал.

Наш фильм включает в себя большое количество боевых сцен. Для режиссера и исполнителей они представляют новые трудности, так как в изображении боев XV века не спрячешься за спасательную пиротехни-

Адевия Алибали в роли Мамицы



С. Соколовский в роли Гамзы

ку, которая, к чему греха таить, так часто прикрывает своей дымовой завесой трудности построения батальных сцен.

В XV веке при бесконечных штурмах Круи пушки применялись турками лишь в весьма ограниченном количестве и были примитивны по своему устройству. Их отливали тут же у осажденной крепости, вместо ядер в них закладывались булыжники, а дула орудий накалялись так, что стрелять они могли лишь по нескольку раз в день. Основные бои велись холодным оружием в пешем и конном строю. Значит, и нашим актерам, и участникам массовых сцен, для того чтобы убедительнее передать характер средневекового боя, надо научиться владеть разными видами холодного оружия и быть отличными всадниками.

При мизансценировке таких сцен перед режиссером встает опасность погрузить зрителей в такой хаос, при котором они не смогут разобраться в тактике боя. На экране вместо четко организованного действия может получиться внешне эффектное, но мало вразумительное зрелище.

Мы решили пойти другим путем. Мы разработали предварительно все планировки предстоящих нам «сражений» и, не полагаясь на импровизацию, которая неизбежно возникла бы на съемочной площадке, основные элементы этих боев начали репетировать задолго до их экранного воплощения, стремясь внести в них необходимую четкость рисунка и отработанность техники. Мы записали черновые фонограммы музыки, на которую впоследствии будет положен этот бой, и начали репетиции под эти фонограммы, стремясь уложить основные элементы боев в строгий ритмический рисунок. Мы надеемся, что эта кропотливая, но необходимая, по нашему мнению, работа даст свои плодотворные результаты на экране.

В соответствии с этой же задачей мы решили и цветовую гамму костюмов для массовых батальных сцен. Ведь хуже нет, когда зритель теряется в пестроте непривычных для его глаза костюмов, перестает пони-

мать, кто кого побеждает, значит, утрачивает эмоциональную заинтересованность в исходе того или иного боя или поединка. Поэтому мы вместе с художниками разработали нечто вроде цветовых «лимитов» для обеих сторон. Цвета албанских национальных костюмов — белых с черной и красной отделками — мы закрепили за албанским войском, а оранжево-коричневую гамму (с учетом ее «читаемости» на зеленых покровах пейзажа) наметили для турецкой стороны.

Вообще же следует оговорить, что проблема исторического костюма также является у нас теоретически еще недостаточно разработанной. Ведь дело не только в том, чтобы точно скопировать дошедшие до нас образцы. По нашему фильму нам предстояло проделать в этой области исследовательскую работу, так как иконографических материалов почти не сохранилось. Более или менее достоверные материалы по Турции дошли до нас, лишь начиная с XVI—XVII веков, но они, естественно, не годились, так как перенятая у византийцев пышность и аляповатость турецких костюмов имела мало общего с костюмами османов начала XV века.

На помощь пришли албанские историки и музейные работники, которые вместе с нашими художниками путем кропотливой и тщательной работы восстановили характер национальных албанских костюмов начала и середины XV века, а также и турецких.

Албания вообще отличается необычайным богатством и разнообразием народных костюмов, насчитывающих много разновидностей в зависимости от района страны. Историки установили, что некоторые из этих видов костюмов очень древнего происхождения и могут быть с коррективами использованы в нашем фильме.

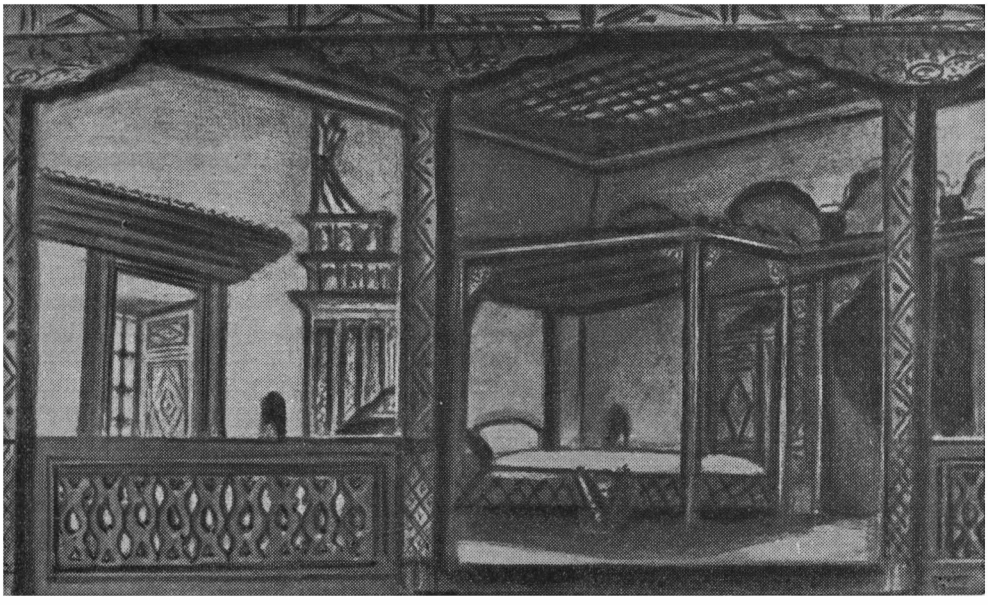
Каждый из этих костюмов — это произведение искусства, представляющее собой музейную ценность. В костюмы вложено много вкуса и труда, они расшиты красивыми и сложными узорами, использующими все богатство национальной орнаментики. Таких костюмов, конечно, не смогла бы выполнить ни одна костюмерная мастерская. И тогда албанцы пришли нам на помощь. Крестьяне в тех районах, в которых происходит действие, узнав о том, что снимается кинокартина об их любимом национальном герое Скандербеге, добровольно принесли нам в дар хранившиеся в их семьях костюмы с тем, чтобы мы использовали их в фильме.

Костюм в историческом фильме (как, впрочем, и во всяком другом) играет огромную роль. Костюм может помогать или мешать созданию образа, он не только цветовое пятно, не только выгодно оттеняет или подчеркивает те или иные физические свойства актера — он неотъемлемая часть драматургии фильма, его стиля, его режиссерской и актерской трактовки.

Сообразно этому мы и решили цветовую и линейную характеристику костюмов для каждого персонажа, исходя из его драматических функций, из особенностей развития его образа в целом.

Так, например, для Скандербега, когда он находится еще в Турции, мы избрали не аляповато-пышную расцветку одежды турецкого военачальника, а строгую черно-серебряную гамму, соответствующую эмоциональной линии Скандербега первых лет — морального пленника империи османов. Он сбрасывает эти черные одежды лишь тогда, когда возвращается на родину, и здесь белый цвет домотканного албанского сукна, так напоминающий снега на вершинах родных гор, естественно и органично ложится на его могучие, распрямленные плечи — лишь суровая серо-стальная боевая кольчуга добавляется к народному костюму, подчеркивая черты воина.

Как бы для контраста выбрали мы яркокрасный, несколько фанфаронистый турецкий наряд для племянника Скандербега Гамзы, меняющего впоследствии свои одежды, как и убеждения, с ловкостью хамелео-



Эскиз декорации «Спальня Доники»

на. То он возникает в нарядном венецианском костюме, подражая модникам того времени, то маскируется в богатый албанский княжеский костюм, и, наконец, его предательство оттеняется черным с золотом платьем опять-таки турецкого покроя.

Интересно отметить, что такая эмоциональная цветовая характеристика костюма возникла у нас не произвольно, а находится в соответствии с народными традициями албанцев. Неотъемлемая часть костюма албанских крестьян района Круи — это так называемая «джока» — род полунакидки, полужилета с короткими рукавами, тесьмой и помпонами, накидываемая поверх рубахи. В современной Албании эти джоки только черного цвета, но в народе существует поверие, что этот цвет они получили после смерти Скандербега как знак национального траура. При его жизни они были белые. Так в нашем фильме в результате длительной работы по отбору исторических материалов, а впоследствии уже из эскизов возникли зеленый, как ящерица, проныра Балабан-паша; серый, как крыса, грек-философ Лаоникус, спасающий свою жизнь при султанском дворе ценой лести и подхалимства; пятнистый, как хищный зверь, сын султана Мехмед, будущий завоеватель Византии; купец Джиовани, сменивший коричнево-серую, отделанную мехом одежду торговца на крикливый, павлиний наряд венецианского наместника.

Вся эта работа над цветной и линейной характеристикой костюмов является неотъемлемой частью общих процессов стилистического решения изобразительной стороны фильма. Здесь, правда, таится опасность невзначай увлечься стилизацией, которая так характерна для пресловутых «Нибелунгов», или механическим копированием со старинных гравюр. Многое даже подлинное может к тому же показаться современному зрителю фальшивым, опереточным. Особенно это относится к так называемым «восточным» эпизодам, которые иногда получают на экране неприятный оттенок экзотического «ориентализма».

Поэтому после тщательного отбора исторических материалов мы решили все декорации эпизодов, происходящих в Турции, вынести на подлинную природу. Мы построили их с таким расчетом, чтобы архитектура органически сочеталась с пейзажем: с живым небом, горами, морем.

Стилистически в архитектуре этих сцен мы опираемся на памятники хеттской культуры, которые могли сохраниться у турок в XV веке.

Монументальность, лаконичность, скупая гамма красок, соответствующая цвету тогдашнего строительного материала — камня, — вот основные стилистические элементы, из которых будут складываться очертания замков и крепостей в Албании. К тому же мы пытаемся использовать и подлинные архитектурные памятники, сохранившиеся (хотя и в несколько подновленном виде) до сих пор в Албании. Такова, например, монументальная крепость Али-паши Янинского в Гьирокасторе.

Но особенно большое внимание мы хотим обратить на богатейшую и красивейшую природу Албании. Она должна быть не просто фоном, но и активным эмоциональным соучастником действия. Скандербега и его армию приютили суровые албанские горы; обвалами каменных потоков они помогают, как это и было в действительности, бороться с турецкими захватчиками; весеннее цветение бератских садов окружает веселие и грусть свадьбы Мамицы; густая волна серебристо-зеленой оливковой рощи прикрывает всадников Скандербега, а белая пена прибоя Адриатического моря захлестнет остатки разбитой армии захватчиков и выбросит на берег их веревочные щиты, опустошенные колчаны и крючкообразные копья, поломавшиеся и затупившиеся от столкновений не только с боевыми кольчугами, но прежде всего с мужеством и храбростью народа, сражающегося за свою независимость.

Современником героя нашего фильма был великий Леонардо да Винчи. Поэтому естественно, что, работая над изобразительными проблемами цветного фильма, мы обратились и к его знаменитому «Трактату о живописи».

«Гордость и цель его (художника) не в блистающих красках, а в том, чтобы совершилось в картине подобное чудо: чтобы тень и свет сделали в ней плоское выпуклым. Кто, презирая тень, жертвует ею для красок,— похож на болтуна, который жертвует смыслом речи для пустых и громких слов... Больше всего берегись грубых очертаний... Слишком яркий свет не дает прекрасных теней. Бойся яркого света. В сумерки, или в туманные дни, когда солнце в облаках, заметь, какая нежность и прелесть на лицах мужчин и женщин, проходящих по тенистым улицам между темными стенами домов. Это самый совершенный свет. Пусть же тень твоя, малопомалу исчезая в свете, тает, как дым, как звуки тихой музыки. Помни: между светом и мраком есть нечто среднее, одинаково причастное и тому и другому, как светлая тень или темный свет. Ищи его, художник: в нем тайна пленительной прелести».

Эти советы великого живописца как будто адресованы и нам, кинематографистам. Наш практический опыт давно показал, что ремесленные стандарты, оставшиеся еще от черно-белого фильма и механически перенесенные в цветное кино, приносят вред, а не пользу. Аляповатость цвета, «раскрашенность» кадра, случайность цветовой гаммы, ощущение «краски», а не «тона», отсутствие «валёров», так ценимых в живописи,— все эти грехи цветного кино как раз и возникают там, где вместо смелых творческих поисков присутствует унылое следование шаблонам, вызываемым якобы требованиями технологии. Однако советская цветная пленка обладает такими качествами, которые позволяют воспроизводить все богатства природы, все многообразие ее проявлений.

Поэтому, следуя советам великого живописца, мы не побоимся перенести ряд эпизодов нашего фильма из стандартных и обязательно «полносолнечных» условий в атмосферу, более соответствующую их смысловой, образной нагрузке. Пусть нависнут тяжелые, свинцовые облака над сценами поединка между Скандербегом и Гамзой. Пусть предрассветная дымка окутает смерть Мамицы, а серо-жемчужная гамма двора венецианского дожа еще больше подчеркнет контраст между благообразием

его белой мантии и вероломством его черных дел. Пусть мягкий свет поможет нам создать портреты людей, отдаленных от нас пятью веками, но чей облик мы должны донести во всей его реальности, сложности и полноте.

И если всеми этими средствами и еще многими другими (мы не успели коснуться здесь ни звуковой партитуры, ни монтажа) мы сможем волнующе и правдиво передать на экране историю борьбы и жизни великого воина Албании, если в ходе этого рассказа зритель ощутит богатство культуры героического албанского народа, одаренность его молодых художников, красоту его страны, то это и будет наш скромный вклад в благородное дело укрепления дружбы наших народов, неуклонно следующих по великому сталинскому пути.

В. ШЕБАЛИН

Народный артист РСФСР

О КИНООПЕРЕ

Нет такого уголка в нашей необъятной стране, куда не доходила бы сейчас хорошая книга, куда не привез бы киномеханик со своей передвижкой новый фильм, где силами местного драмкружка не могла быть показана новая современная или классическая пьеса.

Но даже в нашей стране замечательная русская оперная классика остается все еще недоступной для многих и многих зрителей, несмотря на то, что нигде в мире нет такого количества оперных театров, как у нас.

Полностью донося до слушателя песню, музыкальную пьесу, симфонию, радио необычайно обедняет оперу, лишая ее зрительного образа.

Пожалуй, наибольшую роль в донесении оперы до массового зрителя играет экранизация оперных спектаклей. Отдельные фрагменты из опер, показанные в фильме «Мусоргский», в двух фильмах о Глинке, в киноконцертах, явили такое богатство возможностей передачи оперы средствами кино, о которых композитору можно только мечтать. Насколько ярче, убедительнее и красочнее, чем в театре, были показанные в фильмах сцена под Кромами из «Бориса Годунова» или, скажем, балет из «Руслана и Людмилы».

Музыка по своей природе требует «воздуха», простора, которых ей не может дать театр, скованный сценической площадкой, декорацией, и которые дает кинематограф, перенося действие оперы на натуру.

Музыке оперы, насыщенной движением, действием, органически очень близка динамика кинематографа.

Экранизируя оперный спектакль, режиссер может добиться наилучшего звучания, наибольшей выразительности каждой арии, каждого хора, перезаписывая то или иное место, не удавшееся певцам.

Кинорежиссер может отобрать во всех театрах страны лучших исполнителей каждого образа оперы. Это такое преимущество, которым не обладает ни один оперный режиссер в театре.

Кстати сказать, только кинематограф может сохранить для будущих поколений творчество самых выдающихся оперных исполнителей. Ведь пение таких непревзойденных мастеров оперного искусства, какими были Нежданова, Собинов, Шаляпин и многие другие, зафиксировано лишь в граммофонных записях, дающих крайне слабое представление об их творчестве. А ведь Шаляпин был и великим драматическим артистом.

Снимая оперу для экрана, кинорежиссер, обладающий хорошей выдумкой, может скрыть какие-то слабые стороны исполнителя, не ухудшая качества звучания и не искажая существа сцены, может преодолеть статичность, неподвижность оперных мизансцен, ввести в их решения бо́льшую динамику, настоящую жизненную правдивость.

Даже в самых лучших наших театрах трудно добиться на сценической площадке такой выразительности и динамичности, какие дают средства и возможности киноискусства, устраняющие всякую «вампуку», всякую условность оперы.

Настоящую жизнь обретает на экране и хор, обычно теряющий на сцене значительную долю своей сюжетной, драматургической нагрузки. Эта обезличенность хора приводит в какой-то мере и к потере эмоциональной и смысловой задачи хорового эпизода.

В русских оперных произведениях, в особенности в произведениях композиторов «Могучей кучки», народ является едва ли не главным действующим лицом. Но смысл народного диалога обычно почти не доходит до театрального зрителя, потому что зритель попросту не улавливает тех слов, которые поет хор.

Существующая в кинематографе возможность приблизить исполнителя почти вплотную к зрителю, выделить крупным планом то одного, то другого участника хора позволяет индивидуализировать массу, показать ее такой, какой видел ее композитор, услышать в репликах хора слово народа.

В кинематографе народные сцены не ограничены, как в театре, количеством хористов, в них могут участвовать тысячи людей, как, например, в сцене восстания под Кромами, реалистически воссоздающей историческую правду.

Словом, воспроизведение оперы на экране таит в себе множество завидных возможностей. Однако здесь есть и трудность, столь серьезная, что заставляет подойти к вопросу об экранизации оперного спектакля с большой осторожностью и подумать о создании кинопроизведений особого, нового жанра.

Какая же трудность стоит на пути экранизации оперы?

Прежде всего оперный спектакль длится обычно около четырех часов, тогда как кинофильм должен уложиться в полтора часа.

Фильмы-спектакли выпускаются сейчас в двух сериях. Естественно, что зритель, вынужденный смотреть пьесу с «продолжением», то есть через несколько дней, а при плохой работе кинопрокатных организаций и через месяц, нередко предпочитает сразу посмотреть вторую серию, которая, кстати, обычно начинается надписью, передающей содержание первой серии.

Если при экранизации оперы режиссер пошел по тому же пути, он сразу столкнулся бы с невозможностью «резюмировать» в начале второй серии музыку первой серии, ибо, к сожалению, а вернее, к счастью, музыка «резюмированию» не поддается.

Путь же сокращений здесь еще более опасен, чем в драматическом спектакле.

При экранизации оперетты или балета, то есть таких сценических спектаклей, композиция которых гораздо более примитивна, вполне возможны сокращения отдельных номеров. Оперу сокращать так просто нельзя, ибо отдельные музыкальные куски здесь органически связаны между собой и живут в этой своей взаимосвязанности.

Поэтому, думается мне, нужно говорить не столько об экранизации оперных спектаклей, сколько о создании особого нового жанра музыкального кинофильма — о создании киноопереы, написанной в тесном содружестве сценариста и композитора.

Русский народ, по природе своей музыкально очень одаренный, любит и глубоко чувствует музыку, и тут искусство кинематографа в неоплатном долгу у нашего зрителя.

Вспомним, какой любовью пользовались и до сих пор пользуются у народа те немногие музыкальные кинокомедии, которые были выпу-

щены на экран. К сожалению, зритель давно уже не видел ни одной новой музыкальной кинокомедии.

Советские композиторы охотно работают в кинематографии, дающей музыкальному произведению самую массовую аудиторию.

Во время демонстрации любой художественной кинокартины примерно сорок — сорок пять минут звучит музыка. На этот отрезок времени обычно и заказывают композитору музыку для фильма, длящегося полтора часа.

Но просто сопровождать фильм или усиливать впечатляемость отдельного эпизода, или, что гораздо обиднее, только иллюстрировать какой-то динамический момент, вроде движения поезда,— это самое малое, на что способна музыка.

Разумеется, работа композитора в кино может и должна быть гораздо более творческой и плодотворной.

Киноопер у, как я уже говорил, можно создать лишь в содружестве писателя и композитора, содружестве более тесном, чем это бывает при создании оперы для сцены.

Ограниченность во времени, гораздо бо́льшая компактность кинофильма по сравнению с театральным спектаклем требуют такой лаконичности и выразительности, такого органического слияния музыки и драматического действия, которые достигаются лишь в результате настоящего и постоянного (на протяжении всей работы над оперой) соавторства драматурга и музыканта.

Сама драматургия будет в киноопере иной, чем в обычной опере.

Совсем недавно, работая над музыкой к фильму «Садко», я столкнулся с почти непреодолимыми трудностями в использовании для кино музыки оперы Римского-Корсакова. Динамика фильма требовала совсем иной динамики музыки. А ведь оперное либретто почти всегда очень статично и поэтому, если можно так выразиться, некинематографично. Для киноопер ы должен создаваться специальный сценарий, в основе которого лежал бы глубоко драматичный конфликт. Опера по своему существу не терпит бесконфликтности.

Такая почти «бесконфликтная» опера, как «Князь Игорь», держится гениальной музыкой Бородина и непередаваемой поэтикой «Слова о полку Игореве».

Пресловутая «теория» бесконфликтности, принесшая так много вреда нашей драматургии и в театре и в кинематографии, оказалась особенно пагубной в создании современной советской оперы.

По самому своему существу, по своей органике бесконфликтная опера не имеет права на жизнь. Ведь в основу оперной драматургии должен быть положен такой силы конфликт, события должны быть так драматичны, чтобы у героя возникал повод для пения — выражения своих чувств.

Драматург должен уметь показать такую силу чувства героя, такую глубину его переживания, которые могут естественно вылиться в музыке.

На последнем пленуме правления Союза советских композиторов правильно говорилось о том, что именно неумение многих авторов сконцентрировать действие вокруг центрального конфликта и довести его до наивысшей точки, в которой этот конфликт был бы выражен в наиболее типической и убедительной форме, и является одной из основных причин, мешающих созданию современной оперы.

Сглаживание конфликтов, боязнь заострения типических черт приводит к тому, что музыкальные произведения при всей их внешней правдоподобности часто оказываются фальшивыми, надуманными.

Только очень слабым знанием жизни, неумением разобраться в сложных социальных явлениях нашей действительности можно объяс-

нить поверхностные, несерьезные разговоры о том, что трудно написать музыку к колхозному собранию или какому-нибудь другому заседанию вообще.

Но ведь спор князей в «Хованщине» или боярская дума в «Борисе Годунове» — тоже своего рода заседания. И в основе этих заседаний лежит глубочайший драматизм столкновения противостоящих сил. Звучание этих двух сцен потому так драматично, что в их драматургии есть повод для музыки. Разумеется, если в сцене какого-либо заседания не будет достаточного накала страстей, то такая сцена звучать не будет.

Перед сценаристом кинооперы стоит задача сделать так, чтобы каждый эпизод сценария являлся толчком для композитора, зовущим его к музыке.

Скажу по собственному опыту (ибо мне приходилось писать много музыки для кино), что нет ничего труднее, чем писать музыку, которая должна заполнить пустоту в фильме, грубо говоря, заткнуть какую-то дыру, то есть писать музыку, когда нет для нее достаточного основания.

Поэтому острый драматизм сценария, страстность в действиях героев, в их репликах является основным и необходимейшим условием создания оперы. Только насыщенность действием, страстность и сила чувств могут стать поводом для их выражения в музыке.

Вряд ли мы, музыканты, можем давать более точные советы, ставить четкие требования драматургу, прежде чем начнем работать над конкретным произведением. Но это требование насыщенности действием и чувством, которое может показаться драматургу слишком общим, является для композитора решающим.

Мне представляется, что после того как сценарист написал достаточно разработанный сценарный план оперы, вернее, либретто сценария, в котором будут прочитываться не только сюжетное построение будущей кинооперы, но и характеры действующих лиц, дальнейшая работа над сценарием должна вестись драматургом в тесном контакте с композитором.

Композитор должен помочь сценаристу точно наметить места арии-монолога, хора, диалогичной сцены, потому что это в значительной степени определяет дальнейшую работу над сценарием.

Сценарий кинооперы будет отличаться от либретто обычной оперы. Гораздо бо́льшая статика оперы, написанной для театра, дает возможность включения большой арии, тогда как компактность кинооперы, очевидно, потребует совсем другого темпа музыки.

Надо сказать, что компактность кинооперы диктуется не только необходимостью уложить ее в полтора-два часа, но главным образом той динамикой, которая присуща кинематографу. В киноопере не будет больших арий, ее музыка должна быть гораздо концентрированнее, потому что специфика кинематографа будет влиять и на самый характер музыки.

Разумеется, перед создателями кинооперы встанут совсем новые музыкально-драматургические задачи.

Динамичность киноискусства, как я уже говорил, роднит его с музыкой. Если в театре зритель с удовольствием следит за спокойным разговором двух персонажей, в котором автору удалось с настоящим остроумием показать разность их мировоззрения, то в опере такой «разговор» потребует совсем другого эмоционального градуса, иначе он станет либо скучным, либо, что еще опаснее, смешным.

Динамичность кинематографа в соединении с реалистичностью, великой правдой, заложенной в самой природе киноискусства, может оказать революционизирующее влияние на оперу.

Современная советская опера на материале нашей замечательной действительности рождается так медленно, в таких творческих муках,

может быть, именно потому, что оперные каноны, очень строгие и точные, не соответствуют темпам нашей жизни.

А вместе с тем сила этих канонов, их органичность для оперы такова, что когда композитор разрешает себе отойти от канона, опера перестает быть оперой.

В «Семье Тараса» Д. Кабалевского, одной из лучших советских опер на тему нашей современности, сцена поджога школы является едва ли не самой сильной. В ней есть настоящая динамика, есть настоящее героическое действие, заставляющее зрителя волноваться за судьбу героев. Знаменательно, что по музыке она одна из наименее впечатляющих в опере. Именно кинематографичность сцены поджога школы выбивает ее из строя оперного произведения и вся она по-своему музыкально мстит за нарушение оперного канона.

В опере Ю. Мейтуса «Молодая гвардия» ограниченность сценической площадки, обычный темп оперного спектакля, не дающего возможности быстрой смены места действия, большое количество действующих лиц, мелодически обрисованных недостаточно выразительно,— все это в какой-то мере помешало воссоздать большую и взволнованную правду подвига краснодонцев.

Мне кажется, что в кинематографе, погружающем действие фильма в настоящую действительность, о которой он рассказывает, современная тема в киноопере приобретет большую силу выразительности.

Я приведу пример очень примитивный, но убедительный именно своей наглядностью. В справедливо осужденной советской общественностью опере Г. Жуковского «От всего сердца» был эпизод, когда герой въезжал на сцену Большого театра на велосипеде. Такая «моторизация» персонажа, естественно, вызывала дружный смех всего зрительного зала.

Вместе с тем я глубоко уверен, что в кино тот же эпизод, снятый на натуре, на улице колхозной деревни, никого бы не шокировал и был бы совершенно естественным.

* * *

Видя исключительно богатые и увлекательные возможности подлинного содружества композиторов с мастерами киноискусства, я думаю прежде всего о том, что в результате такого содружества в кинематографе своими средствами должна быть создана современная советская опера, призванная правдиво показать нашу советскую жизнь, раскрыть образы нового человека, достойного быть примером и предметом подражания для людей, и прославить народ, строящий коммунизм и борющийся за мир во всем мире.

А. ГРОШЕВ

ПРОБЛЕМА ТИПИЧЕСКОГО И ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МАСТЕРСТВА

Типическое есть центральная проблема реалистического искусства. Известно, что общественные науки и искусство, являясь разными формами познания, рассматривают один и тот же предмет — жизнь человеческого общества. Существенная разница между ученым и художником в познании и отражении окружающего их мира проявляется с момента их перехода от непосредственного наблюдения к выведению общих положений, то есть к обобщению фактов действительности. Ученый обобщает жизненные наблюдения в общих понятиях, художник — в индивидуальном, конкретно чувственном образе.

Игнорирование специфических для искусства конкретно чувственных форм обобщения неизбежно приводило к творческим неудачам. Режиссеры, находившиеся под влиянием антиреалистической теории так называемого интеллектуального кино, пытались передать на экране те или иные идеи не через индивидуальные живые образы, характеры, типы, а посредством символов, метафор, отвлеченных обобщений. Наиболее наглядно это проявилось в фильмах «Старое и новое» С. Эйзенштейна, «Обломок империи» Ф. Эрмлера и в некоторых других. Эти фильмы были рационалистичными, холодными и потому не волновали зрителей, оставляя их безучастными к судьбе героев, а значит, и не могли играть воспитательной роли, так как идеи и замысел авторов не доходили до народа.

Проблема типического не стояла и не могла стоять перед сторонниками натурализма, формализма, конструктивизма и других антиреалистических течений, провозглашавших лозунг «искусство для искусства». Она возникает тогда, когда художники посредством реалистических образов стремятся осветить важные социальные проблемы, нести в народ высокие общественные идеи.

Ф. Энгельс указал на основной признак, которым должен обладать реалистический образ. «На мой взгляд, — писал он, — реализм подразумевает, кроме правдивости деталей, верность передачи типичных характеров в типичных обстоятельствах»[1].

Русские революционные демократы В. Белинский, Н. Чернышевский, Н. Добролюбов ясно понимали огромное значение для художественного творчества проблемы типического. В. Белинский в статье «О русской повести и повестях Гоголя» писал: «Один из самых отличительных признаков творческой оригинальности или, лучше сказать, самого творчества состоит в этом типизме, если можно так выразиться, который есть

[1] Маркс и Энгельс об искусстве, «Советская литература», 1933, стр. 194.

гербовая печать автора. У истинного таланта каждое лицо — тип, и каждый тип для читателя есть знакомый незнакомец»[1].

Основоположник социалистического реализма в литературе А. М. Горький в письме начинающему писателю указывал, что «литературный факт — вытяжка из ряда однородных фактов, он — типизирован, и только тогда он и есть произведение подлинно художественное» [2].

В период перехода от социализма к коммунизму неизмеримо повысилась воспитательная роль искусства, возросли требования народа к советской литературе и искусству. В своем гениальном труде «Экономические проблемы социализма в СССР» товарищ Сталин указал, что переход к коммунизму предполагает воспитание высоко сознательных, широко и всесторонне образованных людей, стирание существенного различия между городом и деревней, между умственным и физическим трудом. В решении этой сложной задачи велико значение советского искусства вообще, и в особенности кино, как самого важного и самого массового из искусств.

«В своих произведениях наши писатели и художники, — говорил тов. Г. М. Маленков в докладе на XIX съезде КПСС, — должны бичевать пороки, недостатки, болезненные явления, имеющие распространение в обществе, раскрывать в положительных художественных образах людей нового типа во всем великолепии их человеческого достоинства и тем самым способствовать воспитанию в людях нашего общества характеров, навыков, привычек, свободных от язв и пороков, порожденных капитализмом».

Кинематография в этом отношении еще отстает от требований партии, от возросших культурных запросов советского народа. Она еще не использует все свои возможности для создания большого количества разнообразных по своим темам и жанрам кинофильмов. Это отставание во многом объясняется недостатками кинодраматургии, а также слабостью разработки теоретических проблем, и в частности такой важнейшей для практики художественного творчества, как проблемы типического.

Многие литературоведы, искусствоведы и критики толковали понятие типического как нечто среднестатистическое, массовидное, чаще всего встречающееся в жизни. Такое превратное представление о типическом ориентировало художников на сглаживание остроты художественных образов, которые обтесывались, обрубались, подгонялись под среднее, массовидное, часто встречающееся. В кинокартинах, сделанных по такому принципу, образы советских людей воспроизводились не интересно, плоско. Это приводило к натуралистическому и схематическому изображению советской действительности, что ослабляло действенность кинофильмов, подрывало их воспитательную силу.

К числу кинообразов, сделанных по «среднеарифметическому» принципу, можно, например, отнести лишенные ярких красок образы конструктора Трофименко («Донецкие шахтеры») и Паши Сычева («Навстречу жизни»). При экранизации повести И. Василенко «Звездочка» Паша из резко выраженного характера, страдающего элементами консерватизма, превратился в «пай-мальчика». Сглаживание остроты образа повлекло за собой притупление драматического конфликта, а отсюда и снижение воспитательной ценности кинокартины.

Бледным и схематичным представлен в фильме «Возвращение Василия Бортникова» образ секретаря райкома Чеканова. Он выведен резонером, который везде присутствует, выступает с речами, но конкретного участия ни в чем не принимает.

---

[1] В. Белинский, Собр. соч., 1948, т. I стр. 136.

[2] М. Горький, О литературе, 1935, стр. 283.

Следует отметить, что схематизм образов подчас проистекает от неправильного подхода драматургов и кинорежиссеров к изображению советских людей только в одной их производственной, профессиональной деятельности. При этом режиссер не придает значения глубине разработки образа, раскрытию духовного мира героя, а идет по поверхности вширь. Например, постановщик фильма «Донецкие шахтеры» Л. Луков, делясь опытом работы над этой кинокартиной, рассказывает, что он старался показать в фильме такое количество героев, «чтобы можно было представить если не все, то хотя бы самые важные шахтерские профессии» («Искусство кино» № 3, 1951 г.). Именно стремление режиссера показать профессии, а не человеческие характеры в их индивидуальной яркости и неповторимости привело к тому, что образы молодых шахтеров Павла и Владимира Недоли, инженера Андреева и других оказались в фильме духовно обедненными и односторонними, не типизированными.

Можно было бы привести еще ряд примеров, свидетельствующих о том, что неправильное представление художников о типическом как среднестатистическом, требовавшее подгонки наблюдаемых ими в жизни ярких характеров под среднее, массовидное, снижало качество произведений искусства, делало их немощными, неинтересными.

Вот почему особенно велико значение исчерпывающе ясного марксистско-ленинского определения типического, которое было дано тов. Г. М. Маленковым в отчетном докладе о работе Центрального Комитета XIX съезду партии. «Наши художники, литераторы, работники искусства, — говорил тов. Г. М. Маленков,— в своей творческой работе по созданию художественных образов должны постоянно помнить, что типично не только то, что наиболее часто встречается, но то, что с наибольшей полнотой и заостренностью выражает сущность данной социальной силы. В марксистско-ленинском понимании типическое отнюдь не означает какое-то статистическое среднее. Типичность соответствует сущности данного социально-исторического явления, а не просто является наиболее распространенным, часто повторяющимся, обыденным».

Положения о типическом, высказанные тов. Г. М. Маленковым, основаны на учении Ленина и Сталина об искусстве и представляют собой дальнейшее развитие проблемы типического, поставленной русской материалистической эстетикой. Эти положения являются теоретическим обобщением творческой практики классической и советской литературы и искусства и направлены на повышение роли искусства в борьбе с пережитками в сознании людей, а также на совершенствование художественного мастерства. Эти указания идейно вооружают работников искусства отточенным и надежным оружием в их борьбе против чуждых советскому искусству всякого рода антимарксистских, вульгарных теорий, приводящих к притуплению идейного острия художественных образов.

В свете этих указаний становится ясным, что типизация есть способ художественного обобщения явлений жизни, позволяющий художнику выразить в конкретных образах не случайное, внешнее, а сущность данной социальной силы. И здесь встает вопрос о методе отбора материала. От того, как художник подойдет к отбору материала, отображающего собой правду жизни, во многом зависит правильность художественного обобщения. По этому поводу в свое время Н. Добролюбов писал: «Собственно говоря, безусловной неправды писатели никогда не выдумывают: о самых нелепых романах и мелодрамах нельзя сказать, чтобы представляемые в них страсти и пошлости были безусловно ложны, т. е. невозможны, даже как уродливая случайность. Но неправда подобных романов и мелодрам именно в том и состоит, что в них берутся случайные, ложные черты действительной жизни, не составляющие ее сущности, ее характерных особенностей. Они представляются

ложью и в том отношении, что если по ним составлять теоретические понятия, то можно прийти к идеям совершенно ложным» [1].

Следовательно, строго говоря, в случайных явлениях есть также правда, ибо случайность, как известно, существует объективно, и если художник берет для своего произведения случайное явление, то он как будто тоже отражает объективную действительность. Но тем не менее произведение, базирующееся на случайных моментах, как говорит Добролюбов, будет ложным, ибо случайный факт не составляет сущности явлений, не может раскрыть его внутренних связей.

Авторы первого варианта фильма «Адмирал Нахимов» подробно охарактеризовали бытовые детали, случайные моменты биографии адмирала, но не показали главного, решающего в жизни Нахимова. «В результате из фильма выпали такие важные исторические факты, что русские были в Синопе и что в Синопском бою была взята в плен целая группа турецких адмиралов во главе с командующим». И как следствие этой ошибки «получился фильм не о Нахимове, а о балах и танцах, с эпизодами из жизни Нахимова». (Постановление ЦК партии о кинофильме «Большая жизнь».)

Возьмем такой пример. Непосредственным поводом к империалистической войне 1914 года, как известно, послужил факт убийства австрийского эрцгерцога в городе Сараево. Кинорежиссер и сценарист, готовящие фильм о войне 1914 года, вероятно, обратились бы к этому историческому факту и показали бы его в своем произведении, и это соответствовало бы истории. Но если при этом постановщики не нашли бы художественных средств, чтобы раскрыть глубокие закономерные причины, приведшие к войне, то есть не показали бы противоречия империалистических государств Антанты и Германии, то они создали бы фальшивое кинопроизведение, не отражающее существа исторических явлений. Подобные «исторические» фильмы буржуазная кинематография выпускает десятками. В этих фильмах сенсационный случай в истории или биографии той или иной личности занимает ведущее место, а сама история представляется в искаженном виде.

Таким образом, главная задача советского кинорежиссера и сценариста заключается в том, чтобы за внешними, случайными фактами разглядеть сущность явлений, их внутреннюю связь и воплотить в художественных образах типические явления действительности.

Типизация предполагает заострение художественного образа, подчеркивание в нем значительного, большого, яркого.

«Сознательное преувеличение, заострение образа,— указывал тов. Г. М. Маленков,— не исключает типичности, а полнее раскрывает и подчеркивает ее».

В. И. Ленин в «Философских тетрадях» высказал мысль о том, что «искусство не требует признания его произведений за д е й с т в и т е л ь н о с т ь» [2]. Это указание дает ключ к научному пониманию значения художественного вымысла в искусстве. Художник должен не слепо, механически копировать действительность, а осмысливать и отражать ее в ярких, заостренных, волнующих образах.

Горький писал, что драматург имеет право, взяв любое из качеств человека, «углубить, расширить его, придать ему остроту и яркость, сделать главным и определяющим характер той или иной фигуры пьесы» [3]. Для этого нужно, конечно, настоящее творчество, нужны фантазия, выдумка художника.

Требование заостренной, выпуклой, рельефной передачи в образе определенных черт характера не означает того, что художник должен

[1] Н. Д о б р о л ю б о в, Собр. соч., т. II, 1952, стр. 171.
[2] В. И. Л е н и н, Философские тетради, стр. 66.
[3] М. Г о р ь к и й, О литературе, стр. 148.

уходить от объективной действительности и показывать то, чего нет в жизни, или нарочито выискивать хитроумные формальные приемы, показывающие человека с необычной стороны, «остраненно». В заострении образа, в подчеркивании тех или иных его сторон художник должен выразить свое отношение к жизненным фактам, нагляднее раскрыть идею образа.

В этом и проявляется партийность художника. «Типическое есть основная сфера проявления партийности в реалистическом искусстве. Проблема типичности есть всегда проблема политическая», — указывал тов. Г. М. Маленков в докладе на XIX съезде КПСС.

Следовательно, партийность является определяющим моментом в типизации явлений действительности и составляет одну из важнейших существенных сторон искусства. Партийность художника выражается в целенаправленности его произведений, в их идейной тенденциозности, в том, что он ставит свое творчество на службу народа, партии и государства.

В положительных образах художник должен показывать не только настоящее, но и будущее. «Надо мечтать»,—говорил В. И. Ленин.—Мечта наших художников обильно питается настоящей советской действительностью, в которой непрерывно, каждодневно произрастают и формируются черты характера людей будущего общества. Коренным образом отличаясь от бесплодных мечтаний художников, создававших свои произведения под влиянием всякого рода мелкобуржуазных утопий, мечты советского художника опираются на действительность и освещаются наукой о строительстве коммунизма, разработанной товарищем Сталиным.

Советская кинематография в послевоенный период создала ряд кинофильмов, в образах которых ярко и выпукло даны черты характера людей Сталинской эпохи. Это образы Алексея Иванова, Наташи Румянцевой, Сергея Тутаринова, Батманова, Мересьева, Олега Кошевого, Сергея Тюленина, Любы Шевцовой, Горового и других. Однако в последнее время в советском киноискусстве наблюдается заметное отставание особенно в отражении на экране современных тем и характеров. Задача состоит в том, чтобы преодолеть это отставание и создать в кинофильмах художественные образы, которые воплощали бы в себе типические черты людей социализма.

В связи с этим следует напомнить, что в своем приветствии, обращенном к работникам кинематографии в день пятнадцатилетия советского кино, товарищ Сталин говорил о необходимости создания фильмов, которые прославляли бы величие борьбы народа и мобилизовали его на решение новых задач. Вполне понятно, что отвечать этим высоким требованиям не могут кинопроизведения, образы которых созданы, исходя из ложного представления о типическом, как статистически среднем. И не случайно товарищ Сталин приводил как образец фильм «Чапаев», в котором даны типические, яркие, колоритные художественные образы огромной воспитательной силы.

Долгое время существовала порочная точка зрения, что типическим в искусстве может быть лишь положительное, а отрицательные явления нашей действительности не могут быть объектом типизации, поскольку они в нашем обществе, где нет антагонистических классов, носят чисто случайный характер. Отсюда, в частности, делался ошибочный вывод об отмирании в кино жанра сатиры.

Это неверное мнение возникло из превратного понимания процессов, происходящих в нашей стране в период постепенного перехода от социализма к коммунизму. Научное объяснение этих процессов дал товарищ Сталин, указав на то, что основой нашего развития является борьба между старым и новым, между отмирающим и нарождающимся.

Старое, косное, консервативное является социальным злом, которое не отмирает само собой, а борется, отстаивает свое право на существование и с которым необходимо вести борьбу всеми способами, в том числе и таким сильным средством, каким является сатирическая кинокомедия.

В статье «Смех — оружие в борьбе нового со старым» («Искусство кино», № 11, 1952 г.) А. Буров правильно критикует точку зрения тех мастеров кино, которые пытаются оправдать слабое развитие советской сатирической кинокомедии. Однако в статье имеются некоторые неточные положения. «Такого рода комедийность, — пишет А. Буров о фильмах Пырьева, — и была объявлена новым». А почему собственно в этом нельзя видеть новое? Разве были подобные комедии в прошлом? Конечно, нет. Здесь автор статьи вместе с водой выплескивает и ребенка, недооценивая значения кинокомедий, в которых впервые в занимательной поэтической форме художник смог раскрыть большие идеи, показать социалистическое отношение колхозников к труду.

А. Буров отказывает таким произведениям в новаторстве лишь из-за того, что в них ведущую роль занимают положительные герои и слабее даны отрицательные персонажи. «Можно сказать,—указывает А. Буров,— что отрицающая сила социалистического реализма возросла в такой же степени, как и его жизнеутверждающая сила... Интенсивность утверждения нового прямо пропорциональна интенсивности отрицания старого». И дальше: «Комедия тем выше, чем последовательнее проведено в ней отрицание».

Но, во-первых, если бы отрицающая сила советского искусства действительно возросла пропорционально положительной силе, тогда сейчас не ставился бы с такой остротой вопрос об отставании сатиры. Во-вторых, автор статьи не учитывает того, что метод социалистического реализма не ограничивает мастеров кино в выборе художественных форм правдивого показа действительности, а, наоборот, предполагает богатство всех видов и жанров, в частности комедий (сатирических, лирических, музыкальных, бытовых и т. д.), могущих правдиво отразить в заостренных положительных и отрицательных художественных образах все многообразие жизненных противоречий и тем самым воспитывать народ в коммунистическом духе.

При определении характера сатиры следует учитывать высказывание товарища Сталина о достоинствах сатирических пьес Безыменского «День нашей жизни» и «Выстрел»: «Их пафос состоит в заострении вопроса на недостатках наших аппаратов и в глубокой вере в возможность исправления этих недостатков». Это указание товарища Сталина дает ключ к пониманию характера и советской сатирической кинокомедии, которая не может односторонне освещать нашу жизнь. Бичуя недостатки, общественные пороки, кинокомедия вместе с тем должна утверждать положительное, возбуждать у людей веру в идеал. При этом, на наш взгляд, соотношение между положительным и отрицательным не может строиться на основе надуманного искусственного равновесия, а должно показывать действительное соотношение сил борющихся в конкретных исторических условиях. Только при этом условии наши кинокомедии смогут показать разные стороны нашей действительности в заостренных типических характерах, имеющих большое воспитательное значение.

Отражение в киноискусстве положительного и отрицательного в типических образах непосредственно связано с повышением уровня художественного творчества. Художник должен в типических образах выразить такое всеобщее, которое, по выражению В. И. Ленина, «воплощает в себе богатство особенного, индивидуального, отдельного (все богатство особого и отдельного)» [1].

---

[1] В. И. Ленин, Философские тетради, стр. 99.

Произведение искусства формирует не только мысли людей, но и их чувства. Горький писал, что «воспитательное значение художественной литературы огромно, потому что она действует одновременно и одинаково сильно на мысль и чувство»[1].

Чтобы произведение искусства действовало одинаково сильно на мысли и чувства, его автор должен дать типическое в ярком, индивидуальном, неповторимом характере, т. е. в совершенстве обладать художественным мастерством. Если нет сильного, индивидуального характера, то типическое становится схемой. Ф. Энгельс в письме к Лассалю писал: «Личность характеризуется не только тем, ч т о она делает, но и тем, к а к она делает»[2]. Типическое как категория эстетики, как способ образного обобщения действительности имеет одинаковое значение для всех видов искусства и литературы. Но художественное мастерство необходимо рассматривать применительно к конкретному виду искусства.

По определению В. И. Ленина и И. В. Сталина, кино является самым важным и самым массовым из искусств. Это гениальное определение раскрывает сущность киноискусства, дает глубокую качественную характеристику, указывает на его специфику. Киноискусство обладает исключительными возможностями духовного воздействия. Типическое в характеристике как положительного, так и отрицательного проявляется на экране с особой силой, с которой не может сравняться ни одно искусство. Кино приобретает огромную силу художественного обобщения. Кинематограф создает полную иллюзию действительной жизни, преодолевая пространственную ограниченность театра, временную ограниченность живописи и придавая наглядность литературным образам. Кино располагает бóльшими, по сравнению с другими искусствами, возможностями для художественного воссоздания на экране всего процесса живой жизни.

Киноискусство — самое молодое среди своих собратьев. Оно заимствует у них лучший опыт, но воспринимает этот опыт не механически, а творчески, сообразно своим специфическим особенностям. Именно поэтому кино по праву зовется искусством синтетическим.

По своим возможностям художественного выражения действительности, глубины раскрытия человеческих характеров кино может равняться с литературой. Но ему присущи свои особые выразительные средства. Ряд значительных кинофильмов — «Чапаев», «Молодая гвардия», «Кавалер Золотой Звезды», «Повесть о настоящем человеке» и другие — созданы на основе одноименных романов и повестей. Но вряд ли кто будет оспаривать тот факт, что каждый из этих фильмов является самостоятельным художественным произведением, воспроизводящим события и человеческие характеры литературных прообразов наглядно, зримо и более концентрированно, чем литература.

Вспомним, например, каким путем С. Бабаевский в романе «Кавалер Золотой Звезды» характеризует два различных типа председателей колхозов Рагулина и Артамашова. Сергей Тутаринов объезжает станицы. Когда он приехал в станицу колхоза имени Буденного, где председателем Рагулин, то заметил, что на улице не рос бурьян. Вдоль дворов, сколько видно глазом, тянулась изгородь — высокие плетни из хвороста; стояли ворота, калитки; дома побелены, крыши починены, ставни выкрашены зеленой краской. Наоборот, на территории колхоза, председателем которого был Артамашов, дворы оказались разгороженными: «иди куда хочешь — всюду открыта дорога». Описание внешнего вида двух станиц давало читателям представление о двух разных типах председателей колхозов: рачительного хозяина Рагулина и плохого председателя Артамашова. Авторы фильма «Кавалер Золотой Звезды» не могли просто перенести на экран описание внешнего вида станиц, ибо в картине это

[1] М. Горький, О литературе, стр. 84.
[2] Маркс и Энгельс об искусстве, стр. 57.

получилось бы скучно, заняло бы много места. Они нашли пути более концентрированной экспозиции двух ярких типов председателей колхозов. О хвастуне и транжире колхозного добра Артамашове мы узнаем в первом коротком разговоре его с Сергеем в сцене вечеринки у Тутариновых, где он предлагает взять бычка или что-либо другое — «ему ничего не жалко». А из последующей за этой сцены посещения Сергеем колхоза имени Буденного у зрителя создается представление о Рагулине как хорошем хозяине колхозного добра, как об антиподе Артамашова.

Также сжато и вместе с тем очень метко дается в фильме экспозиция двух разных типов коммунистов — Хохлакова и Кондратьева. Образ секретаря райкома Кондратьева в фильме приобрел бо́льшую действенность, чем в романе. Именно он подсказывает Сергею мысль о том, чтобы посоветоваться с народом о пятилетнем плане развития колхоза, о строительстве электростанции. Под влиянием Кондратьева Сергей преодолевает в себе черты местничества и расширяет свой кругозор до понимания больших государственных задач.

Тема партийного руководства прошла красной нитью через весь фильм и раскрылась наглядно, убедительно. Претерпело некоторые композиционные изменения и развитие отношений между Сергеем и Ириной, органически слившись с развитием общественной темы.

Немалую роль в типизации характеров играют в кино вторые планы. В том же фильме «Кавалер Золотой Звезды» их удачно применяет постановщик для характеристики председателей колхоза: Рагулин, как правило, показывается на фоне трудовой колхозной жизни, в отличие от Артамашова, который выступает на фоне гулянья, пляски и веселья.

Прав режиссер фильма «Кавалер Золотой Звезды» Ю. Райзман, когда он пишет: «художник не может ограничиться только умозрительным пониманием особенностей и закономерностей процесса развития социалистического общества. Ему необходимо конкретное знание и конкретное видение этих особенностей и этих закономерностей»[1].

Перевод романа на язык кинематографа, точно так же как и создание фильма на основе оригинального сценария, требует от постановщика в первую очередь знания жизненного материала. Без этого режиссер не сможет свободно и творчески подойти к лепке человеческих характеров в определенной, присущей для данных образов обстановке, не сможет зажить, заволноваться образом. Поэтому нельзя согласиться с В. Сутыриным, который считает, что смысл режиссерского творчества в кино заключается в интерпретации и кинематографической «материализации» авторских образов. «Режиссерское мышление, — пишет он, — если так можно выразиться, вторично», тогда как «авторское мышление первично — автор стоит перед действительностью непосредственно»[2].

Думается, нет необходимости долго останавливаться на этой порочной концепции, пытающейся оторвать мастеров кино от живых истоков их художественного творчества — самой действительности, и сузить их задачи в типизации явлений жизни. Конечно, сценарий или роман, по которому создается фильм, является идейной и художественной основой кинопроизведения. Но это отнюдь не сводит задачи режиссера только к простой интерпретации литературных образов. Читая сценарий или роман, мы можем только мысленно представить себе типические черты героя, его портрет, его лицо, манеры, походку, словом, конкретную живую личность. Режиссеру предстоит показать на экране героя чувственно, зримо; мы должны слышать его голос, видеть его лицо, вместе с ним пережить его волнения. Поэтому успех образа в кинофильме, взятого из

---

[1] Вопросы мастерства в советском киноискусстве, Госкиноиздат, 1952, стр. 147—148.

[2] В. Сутырин, Предисловие к киносценарию А. Довженко «Жизнь в цвету».

литературного произведения, во многом зависит от мастерства режиссера и актера, от их умения кинематографическими средствами концентрированно передать в образе типические черты характера. Только при этих условиях постановщик и актер фильма смогут создать образ высокой идеи и большой эмоциональной силы.

Когда С. Герасимов попытался в первом варианте фильма «Молодая гвардия» механически переложить роман на язык кинематографа, то недостатки книги выступили с особенной выпуклостью и резкостью вследствие необыкновенной наглядности киноискусства и большой силы его обобщения. Только творческий подход к экранизации романа, переосмысление его в свете партийной критики, пополнение жизненным материалом помогли режиссеру создать правдивый фильм о молодогвардейцах.

Еще Дидро жалел о том, что в театре можно показать одну сцену «между тем как в действительности разные сцены почти всегда происходят одновременно, и их одновременные показы, взаимно усиливая друг друга, производили бы на нас потрясающее впечатление». Кинематограф преодолел эту ограниченность театра во времени и пространстве и за сравнительно короткий срок создал мощный арсенал изобразительных средств, которые дают возможность мастерам кино показать на экране действительность в реальном, живом процессе, не прибегая при этом к условным приемам изображения.

Потому-то так велика и так впечатляюща сила киноискусства.

В киноискусстве, так же как в театре, решающую роль в правдивом эмоциональном показе действительности играют актеры. Их мастерством перевоплощения в образе в первую очередь достигается типизация. Но в кино есть дополнительные средства, при помощи которых кинорежиссер усиливает яркость, заостренность образа. Монтаж, крупные планы, деталь — все это дает возможность выявлять и подчеркивать наиболее важное, значительное, главное.

К сожалению, в нашей специальной литературе, в журнальных статьях по вопросам кино мало уделяют внимания этим вопросам, в частности монтажу. Да и мастера кино в своей творческой практике за последнее время недостаточно занимаются совершенствованием монтажа как мощного средства художественного выражения.

Монтируя фильм, режиссер подбирает снятые куски соответственно последовательности развития сюжета, добивается определенного ритма в смене кадров. Однако этим не исчерпывается значение монтажа.

Путем умелого чередования кадров, стыка кусков кинорежиссер не только дает зрителю представление о том частном, что показывается в кадре, но и наталкивает на сравнения, обобщения, выражает свое отношение художника к изображаемому материалу, подсказывает выводы.

В фильме «Падение Берлина» кадры, показывающие наступление Советской Армии на Берлин, перебиваются кусками, изображающими кабинет гитлеровской ставки, по которому, как затравленный волк, мечется Гитлер. Наступающий с винтовкой наперевес Иванов сталкивается в фильме лицом к лицу с Гитлером. И Гитлер пятится назад, как бы ощутив в Иванове неодолимую силу, которая его сметет и уничтожит. Кадры свадебного пиршества в канцелярии Гитлера монтируются с кадрами затопления метро, с криками, стонами гибнущих женщин и детей. Таким монтажем М. Чиаурели глубоко обобщает факты, раскрывая отчужденность гитлеризма от немецкого народа, антинародный характер фашизма.

Использование монтажа для обобщений было известно еще на заре советской кинематографии. Но в тот период монтаж носил принципиально иной, в большинстве случаев формалистический характер, и в руках режиссеров-формалистов из средства художественного выражения превращался в самоцель. Увлекаясь так называемым коротким монтажем,

некоторые режиссеры сбрасывали со счетов актеров и утверждали, что только определенным сопоставлением кусков можно выразить на экране любое явление действительности.

Современный монтаж есть одно из средств, помогающих актерам и постановщику фильма передать на экране явления действительности в более заостренной, обобщенной, типической форме.

Значительную роль в передаче типического играет умение использовать кинематографическую деталь. Меткая и во-время использованная в фильме деталь, характеризуя ситуацию или образ, может оказать на фантазию зрителя подчас большее влияние, чем длинная, иллюстративно поставленная сцена или монолог. Примеров неограниченных возможностей кинематографии в использовании детали немало в фильмах М. Чиаурели, Г. Александрова, В. Пудовкина и других мастеров кино.

Вспомним фильм «Встреча на Эльбе». Маленький речной пароход с символической надписью на корме «Адольф Гитлер» постепенно погружается в воды Эльбы под тяжестью облепивших его беженцев. Оператор выхватывает объективом деталь: по реке плывет сбитый с фасада какого-то здания гитлеровский орел, а на орла взгромоздился живой петух... Постановщик переносит нас в зону американцев и опять при помощи целого ряда деталей (картина, помеченная крестиком и предназначенная к отправке в Америку, обмен свиной тушенки, сигарет и т. д.) воссоздает типичную картину тех дней.

Советское киноискусство вправе поднимать, гиперболизировать образы до символических обобщений. Думается, что гиперболизация образа до символа должна быть одной из форм типизации на экране фактов действительности. Конечно, при этом имеется в виду такая символизация, которая не уводит от действительности, а, наоборот, помогает лучше ее понять, которая усиливает выразительность образа, углубляет его смысл и возвышает над обыденным, повседневным.

Вспомним кадр из фильма «Зоя», когда Зоя с гордо поднятой головой идет босиком по снегу. Весь ее облик выражает огромную одухотворенность, мужество, стойкость и непобедимость. И рядом с ней, этим светлым образом, олицетворяющим советскую молодежь, плетется закутанный в одеяло, дрожащий от холода жалкий гитлеровец. В этом сопоставлении дано символическое обобщение силы советского патриотизма и неизбежной победы советского народа над фашистскими варварами.

В фильме «Клятва» М. Чиаурели поднимает сцену на Красной площади до большого философского обобщения: клятва вождя выражена как клятва всего народа. В фильме «Падение Берлина» символична сцена приезда товарища Сталина в Берлин и его встречи с представителями разных народов, воплощающая идею: Сталин — знаменосец мира во всем мире, вождь всего прогрессивного человечества в борьбе за мир и демократию.

У нас нередко забывают, что удача художественного образа определяется яркостью, жизненностью его черт характера, а также тем, насколько убедительны, художественно мотивированы поступки героя, насколько типичны обстоятельства, в которых он действует. Типичность характера нельзя отделить от соответствующих данному характеру обстоятельств. Эти две стороны образа всегда находятся в диалектическом единстве, нарушение которого неизбежно влечет за собой надуманность и фальшь.

Типичность обстоятельств, как и типичность образа, нельзя толковать как нечто обыденное, среднеарифметическое, миллион раз встречающееся Обстоятельства определяются в каждом конкретном случае историческими условиями и характером действующего лица.

В фильме «Донецкие шахтеры» начальник шахты Горовой отказывается от должности и просит перевести его на менее ответственную рабо-

ту. Это вполне оправданно. Именно так мог поступить Горовой—скромный честный коммунист, здраво оценивающий свои возможности. Но в фильме конкретные обстоятельства, побуждения, натолкнувшие его на такое решение, остались за экраном. А «при определении характера,— писал Добролюбов,— не столько важны внешние проявления, сколько побуждения, вследствие которых то или другое делается человеком» [1].

Герои кинокартины «Покорители вершин» — альпинисты — во время бурана были засыпаны в гроте обрушившейся с гор породой. Два дня они просидели без пищи. Зритель с волнением следил за поведением советских альпинистов в трудных условиях, гордился их выносливостью и выдержкой. Но когда альпинистам удалось выбраться из грота, ни в репликах, ни во внешнем виде актеров не дано и намека на только что пережитое их героями, которые после двухдневного голодания как ни в чем не бывало снова бросаются на штурм горной высоты. Этому трудно поверить, кадры выглядят фальшиво.

Типические обстоятельства могут носить несколько необычный, даже исключительный характер, выражая идейный замысел произведения, его целенаправленность, но при всем этом они не могут противоречить жизненности.

Неправ, например, Н. Кладо, который в статье («Искусство кино» № 11, 1952 г.) критикует сценарий Ю. Балтушиса и Е. Габриловича «Над Неманом утро» с формальных позиций, без учета жизненных условий и материала, излагаемых авторами этого сценария. Ради того чтобы добиться стройности, цельности композиции и «обострения конфликта» в фильме, Кладо толкает постановщиков на отклонение от показа насущных типических проблем колхозного строительства в Литовской ССР в сторону побочных, второстепенных тем, в частности антирелигиозной. Такой подход критика к суждению о сценарии является ошибочным и может принести постановщикам фильма не пользу, а вред.

* * *

Касаясь вопроса художественного мастерства в киноискусстве в свете марксистско-ленинского учения о типическом, мы не ставили задачи исчерпывающе полно изложить эту проблему, а стремились лишь поставить некоторые, на наш взгляд, очень важные вопросы творчества и частично коснуться вопроса об использовании кинематографических средств художественного выражения, о которых в последнее время кинокритики редко когда говорят, а если и упоминают, то мимоходом, вскользь.

Органическое сочетание в художественном произведении высокой идейности и правдивости с яркостью образов и характеров является основным требованием метода социалистического реализма и проявляется в конкретной, своеобразной форме в каждом искусстве. Формы этого сочетания в кинофильме должны быть предметом пристального внимания мастеров кино, теоретиков и критиков, все помыслы которых направлены на преодоление современного отставания художественной кинематографии.

---

[1] Н. Добролюбов, Собр. соч., т. II, 1952, стр. 126.

А. ШАГИНЯН

Министр кинематографии Армянской ССР

ЗА РАЗВИТИЕ АРМЯНСКОГО КИНОИСКУССТВА!

Решения XIX съезда Коммунистической партии Советского Союза, речь на съезде товарища Сталина и его классическое произведение «Экономические проблемы социализма в СССР» открывают перед советским народом величественные перспективы строительства коммунизма в нашей стране. Товарищ Сталин указывал, что одним из основных предварительных условий подготовки перехода от социализма к коммунизму является такой культурный рост общества, который бы обеспечил всем членам общества всестороннее развитие их физических и умственных способностей.

Решениями съезда определены огромные задачи культурного строительства в нашей стране. В частности, в директивах по пятому пятилетнему плану развития СССР предусмотрено увеличение выпуска кинокартин.

Советская кинематография с первых же дней своего становления росла и развивалась как искусство многонациональное, выражающее мысли и чаяния братских советских народов. Мастера кинематографии союзных республик всегда вносили свой вклад в общую сокровищницу советского киноискусства.

За два с половиной десятилетия своего существования Ереванская киностудия выпустила ряд произведений, в свое время сыгравших значительную роль в деле воспитания миллионов зрителей.

Эти фильмы правдиво показывали тяжелое прошлое, жизнь, старый, уходящий быт («Пепо», «Намус»), отражали борьбу народа за установление советской власти в Армении, пропагандировали братство народов («Зангезур», «Горный марш», «Каро» и другие).

В 1944 году на экраны Союза был выпущен художественный фильм «Давид-Бек», показывающий борьбу армянского народа против иноземных захватчиков в первой четверти XVIII века.

За последние годы были созданы документальные фильмы и очерки, которые тоже демонстрировались на союзном экране и были хорошо приняты. Это цветной документальный фильм А. Ованесовой «Советская Армения», цветной фильм «Воды Севана» молодых режиссеров Г. Мелик-Авакяна и Л. Вагаршяна, киноочерки Г. Саркисова «Армения — великим стройкам коммунизма», «Борьба за пшеницу» и др.

Однако следует отметить, что в области производства художественных фильмов наша армянская кинематография отстает от требований партии, советской общественности количественно и качественно.

За последние годы Ереванская студия не выпустила на союзный экран ни одного художественного фильма, кроме двух слабых произведений «Анаит» (1946 г.) и «Девушка Араратской долины» (1949 г.).

Причины такого отставания крылись, конечно, прежде всего в неудовлетворительной деятельности Министерства кинематографии Армянской ССР, самой киностудии и части ее творческих работников.

Не малую роль сыграла и пресловутая «теория» бесконфликтности, затормозившая создание идейно-полноценных, интересных, волнующих киносценариев.

Недостаток высококачественных литературных сценариев чрезвычайно затрудняет сейчас рост армянской кинематографии. Здесь сказалась, конечно, и слабая работа Союза советских писателей Армении.

Для ликвидации отставания сценарного дела принят ряд мер на основе решений

XIX съезда КПСС, а также постановлений республиканских директивных органов, которые уделяют сейчас большое внимание вопросам кинопроизводства и кинофикации республики.

В настоящее время некоторые из армянских писателей уже работают над сценариями для Ереванской киностудии, другие предложили свои творческие заявки.

Драматург Михаил Чаманян работает над сценарием «Наши дорогие гости», рассказывающем о коллективе строителей большой гидроэлектростанции.

Людям Севанстроя посвящает свою работу молодая сценаристка, окончившая ВГИК, Р. Франгулян.

Писатель Х. Тапалцян и воспитанница ВГИК М. Зардарян пишут сценарий «Хлеборобы».

Над комедией из колхозной жизни работает известный армянский драматург Д. Демирчян.

В основу киносценария, рассказывающего об исторических корнях дружбы армянского народа с великим русским народом, писатель Р. Кочар положил биографию армянского просветителя, пропагандиста русской литературы Хачатура Абовяна, который назвал день вступления русских в Армению «самым счастливым, самым благостным днем для армянского народа».

Фильм по этому сценарию должен показать огромную благотворную роль, которую сыграл в истории народов Закавказья русский народ, освободивший их от тяжелого ига турецко-персидского деспотизма.

Воспитанник ВГИК Ашот Гаспарян (Шайбон) работает над сценарием научно-фантастического фильма для молодежи «В мире белых теней».

Пишутся также сценарии о работе геологов и горняков Советской Армении.

Драматург Л. Карагезян готовит сценарий сатирического фильма о «деятельности» дашнакских заправил — заклятых врагов армянского народа, узурпировавших власть в 1919—1920 годах. В этой сатире разоблачается фарисейство и двурушничество американских империалистов, под видом «дружеской помощи» марионеточному дашнакскому «правительству» осуществлявших свои колонизаторские махинации в Закавказье, пытавшихся открыть новый фронт против Советской России и прибрать к рукам бакинскую нефть.

Н. Зарян переделывает в сценарий свою пьесу «У родника», пользующуюся большим успехом в наших театрах как сатирическое произведение, которое остро высмеивает притаившихся в колхозе лодырей и расхитителей общественного добра.

Писатель А. Мнацаканян пишет сценарий лирической кинокомедии.

Ведутся работы по экранизации романа Г. Севунца «Тегеран», отображающего борьбу демократических сил Ирана за свой национальный суверенитет против сил реакции и происков иностранных поработителей.

Все эти работы и ряд других внесены в план подготовки сценариев на 1953—1954 годы.

Первейшей и самой животрепещущей задачей кинематографистов и Союза советских писателей Армении является выполнение плана создания намеченных сценариев.

Важнейшим вопросом является также воспитание режиссеров, операторов и других кадров национальной кинематографии.

Выращивание кадров требует смелого выдвижения молодых специалистов, создания им необходимой творческой и производственной атмосферы и, наряду с поощрением успехов, строгой критики ошибок и промахов. Именно такие условия создает руководство Ереванской студии для молодежи, выдвигаемой на ответственные творческие работы.

По окончании режиссерского факультета ВГИК Г. Мелик-Авакян, Л. Вагаршян начали работу над цветным трехчастным документальным фильмом «Воды Севана». Уже в первые месяцы выявилась необходимость оказания этим молодым режиссерам самой серьезной творческой помощи, которую и взял на себя весь коллектив студии. Подготовленный материал подвергся основательной критике, к молодым авторам прикрепили в качестве художественного руководителя опытного режиссера. Результаты не преминули сказаться: удачный фильм этот был рекомендован для выпуска на союзный экран.

Сейчас Г. Мелик-Авакяну поручена режиссура художественного полнометражного фильма «Домик в горах». В последнее время он совместно с автором Г. Чахирьяном трудится над разработкой сценария. Общее руководство осуществляется консультантом-редактором А. Довженко.

Л. Вагаршян выдвинут сопостановщиком по фильму-спектаклю «Микаэл Налбандян».

Совместно с выпускником ВГИК Я. Кочаряном работает по фильму «На берегу

Севана» молодой ассистент режиссера Ю. Ерзинкян.

Заслуживает всяческого поощрения стремление пополнить ряды ассистентов молодыми растущими работниками с тем, чтобы впоследствии их выдвинуть на самостоятельную работу.

В деле воспитания кадров национальной кинематографии имеет огромное значение постоянная тесная творческая связь с передовыми студиями Союза. Поэтому мы практикуем систематические командировки наших творческих работников на московские и ленинградские киностудии для прохождения производственно-творческой учебы в относительно длительные сроки.

Необходимо, чтобы руководство кинематографии СССР со своей стороны направляло бы ведущих мастеров киноискусства на работу в национальные студии в качестве руководителей постановок.

Наряду с воспитанием творческих кадров важнейшей задачей кинематографии нашей республики является создание технической базы для увеличения выпуска хороших картин.

Ныне принимаются меры для должного технического оснащения студии.

Директивные органы республики обязали руководство армянской кинематографии обеспечить все необходимые условия для разрешения кардинальных творческо-производственных вопросов и увеличения выпуска полнометражных художественных фильмов.

В текущем году Ереванская киностудия запустила в производство цветной художественный фильм «На берегу Севана» по одноименной повести В. Ананяна (сценарий М. Ерзинкян и А. Ованесовой, постановщик А. Роу, режиссеры Ю. Ерзинкян, Я. Кочарян, операторы С. Геворкян и Д. Фельдман).

Приключенческий фильм «На берегу Севана» покажет смелость, мужество и находчивость советских детей, беззаветно преданных своей Родине, их помощь взрослым в освоении родного края.

Запускается в производство фильм-спектакль «Микаэл Налбандян», показывающий тесную связь передовых сынов армянского народа с русскими революционерами-демократами и их борьбу против либерально-буржуазной интеллигенции, против подлых буржуазных националистов (авторы пьесы А. Араксманян и З. Вартанян, постановщик спектакля народный артист республики В. Аджемян, в спектакле представлены лучшие актерские силы театра имени Сундукяна).

* * *

Кинематографисты Армении приложат все усилия для неуклонного выполнения решений XIX съезда Коммунистической партии Советского Союза.

А. ФЕДОРОВ

ФЕСТИВАЛЬ СОВЕТСКИХ ФИЛЬМОВ В КИТАЕ

С 7 ноября по 6 декабря 1952 года в Китайской Народной Республике в период месячника китайско-советской дружбы проходил фестиваль советских кинофильмов. В течение целого месяца в 705 городских кинотеатрах и 935 кинопередвижками демонстрировались советские кинофильмы.

Во время фестиваля впервые на китайские экраны вышли художественные фильмы: «Незабываемый 1919 год», «Кавалер Золотой Звезды», «Донецкие шахтеры», «Щедрое лето», «Сельский врач»; документальные фильмы: «Мы за мир!», «Советский Узбекистан», «На арене цирка», «Песня молодости»; цветные мультипликационные кинокартины: «Сказка о рыбаке и рыбке» и «Ночь перед рождеством». Повторно широко демонстрировались фильмы, уже знакомые китайским зрителям и завоевавшие огромную популярность: «Сельская учительница», «Депутат Балтики», «Кубанские казаки», трилогия о Максиме и многие другие.

Китайские кинематографисты проделали в течение последних двух лет большую работу по дублированию фильмов Советского Союза и стран народной демократии на китайский язык. Сейчас уже около 150 художественных и полнометражных документальных советских фильмов демонстрируется в Китае на их родном языке. Дублирование было поручено лучшим режиссерам, актерам, переводчикам и выполнено на очень высоком художественном уровне. Переводы диалогов идеальны по совпадению с артикуляцией советских актеров на экране, дублеры глубоко прочувствовали роли и нашли необходимые интонации. Когда мы смотрели хорошо знакомые нам фильмы, казалось, что на экране действуют китайские актеры или что наши актеры в совершенстве владеют китайским языком. Трудно переоценить огромное значение дублирования. Оно не только облегчило восприятие советских фильмов в Китае, но и намного увеличило их воспитательное воздействие.

Торжественное открытие фестиваля состоялось в лучшем кинотеатре Пекина «Столица» в присутствии членов правительства Китайской Народной Республики, деятелей культуры и искусства. Зал был украшен государственными флагами Советского Союза и Китайской Народной Республики, а также красочными транспарантами, написанными на русском и китайском языках: «Да здравствует нерушимая дружба великих народов Китая и СССР!», «Да здравствует великий вождь китайского народа Председатель Мао Цзэ-дун!», «Да здравствует лучший друг китайского народа великий Сталин!»

Открывая фестиваль, виднейший китайский ученый и общественный деятель Го Мо-жо отметил огромную роль советской культуры и советского киноискусства в строительстве нового Китая. «Советские кинофильмы,— сказал Го Мо-жо,— показывая великую силу коммунизма, опыт борьбы и мирного труда советского народа, его замечательный патриотизм, учат нас и вселяют в нас уверенность в том, что мы сможем превратить нашу родину в такую же процветающую и прекрасную страну, какой сейчас является Советский Союз».

Первым на фестивале демонстрируется выдающееся произведение советского киноискусства—«Незабываемый 1919 год». Бурными аплодисментами встречают зрители появление на экране великих пролетарских вождей Ленина и Сталина. Восторженно

реагируют зрители на эпизод, в котором советские корабли обращают в бегство английский флот, и товарищ Сталин спокойно говорит: «Пускай привыкают...»

В этот же день торжественное открытие фестиваля советских фильмов состоялось в Шанхае, Кантоне, Мукдене, Чанчуне, Ханькоу и многих других городах. Всюду оно вылилось в яркую демонстрацию безграничной любви китайского народа к Советскому Союзу, к великому Сталину.

Все китайские газеты и журналы ежедневно помещали обширные материалы о ходе фестиваля, а также статьи о советском киноискусстве и о его огромной роли в развитии молодой китайской кинематографии. Заместитель начальника Управления кинематографии Министерства культуры Китая Ван Лан-си писал в газете «Женьминьжибао»: «Советские фильмы являются важным средством просвещения китайского народа... Работники советской кинематографии оказали огромную помощь в развитии кинематографии Китая. Цветные фильмы «Победа китайского народа» и «Освобожденный Китай», поставленные совместно советскими и китайскими киноработниками, являются выдающимся вкладом в историю китайской кинематографии».

Фестиваль прошел с огромным успехом. В течение месяца лучшие произведения советского кино просмотрело значительно более ста миллионов зрителей — почти столько же, сколько за весь 1951 год.

Успех фестиваля объясняется прежде всего огромным интересом китайского народа к жизни Советского Союза. Трудящиеся Китая бесконечно благодарны советскому народу и великому Сталину за братскую бескорыстную помощь в строительстве новой жизни. Большой популярностью пользуется здесь фраза: «Сегодня Советского Союза — это завтра Китая». Поэтому наибольшим успехом у кинозрителей Китая пользовались фильмы, рассказывающие о сегодняшнем дне Советского Союза: «Кавалер Золотой Звезды», «Донецкие шахтеры», «Кубанские казаки», «Сельский врач» и документальные фильмы о союзных республиках.

С величайшим интересом смотрит китайский народ и фильмы, раскрывающие героические страницы борьбы советских людей за свободу и независимость своей Родины: «Незабываемый 1919 год», «Падение Берлина», «Сталинградская битва» и др.

Во многих городах билеты в кинотеатры были раскуплены на все дни фестиваля задолго до его начала. Обычно китайские кинотеатры дают 3 сеанса в день. Во время фестиваля они давали не менее 6—7, а в отдельных городах даже по 10—12 сеансов; такие кинотеатры фактически работали круглосуточно. И на всех сеансах, даже глубокой ночью, зрительные залы были переполнены рабочими, крестьянами, студентами.

С большой нагрузкой работали и кинопередвижки. В китайских селах нет больших зданий, поэтому киносеансы, как правило, устраивались на открытом воздухе. Нередко узкопленочная кинопередвижка обслуживала одновременно несколько тысяч зрителей. Так, одна из передвижек провинции Гуанси в течение месяца 49 раз демонстрировала советские фильмы и обслужила 430 тысяч человек — более чем 8 тысяч зрителей в среднем за каждый сеанс!

Несмотря на большие успехи в развитии киносети за последние годы, в китайских селах еще очень мало киноустановок. Чтобы посмотреть советские кинофильмы, многие крестьяне нередко приходили в город за 20—40 километров.

Успех фестиваля объясняется также большим вниманием, которое было уделено его проведению правительством КНР и общественностью. Министерство культуры, Управление кинематографии и Всекитайское общество китайско-советской дружбы провели большую работу по организации фестиваля.

Советские фильмы очень хорошо рекламировались. В газетах и журналах приводилось много фактов, ярко показывающих, что советские фильмы помогают трудящимся Китая строить новую жизнь, облегчают освоение передового опыта советских людей, вдохновляют на трудовые подвиги.

В Китае принято устраивать коллективные просмотры кинофильмов целыми заводами, цехами, учреждениями, вузами, школами. На каждом таком просмотре фильм всегда подробно обсуждается, при этом выступающие обычно говорят о том, чем он обогащает зрителей и что можно из него почерпнуть для улучшения работы своего завода, учреждения, вуза.

Горняки второй наньшанской каменноугольной шахты (Северо-Восточный Китай) значительно отставали в выполнении плана. Просмотрев фильм «Донецкие шахтеры» и обсудив его, они начали работать более

Открытие фестиваля советских фильмов в Китае

энергично и в течение десяти дней не только добились выполнения плана, но дали сверх плана более 300 тонн угля.

Слесарь пятого цеха шаньянского механического завода Чжан Го-чжен долгое время работал над новой конструкцией наконечника для промывки сит. Не добившись успеха, слесарь уже прекратил работу над изобретением. Однако, увидев фильм «Донецкие шахтеры», он был воодушевлен настойчивостью советского конструктора, снова занялся своим изобретением и на этот раз успешно закончил, создав приспособление, повысившее производительность труда в два с половиной раза.

Особенно большое воспитательное значение имеют советские фильмы в китайской деревне. «Кавалер Золотой Звезды», «Кубанские казаки», «Щедрое лето» убедительно показали преимущества коллективного труда, а также применения машин и передовой агротехники. После их просмотра крестьяне многих деревень организовали группы взаимопомощи, приняли решения о строительстве домов культуры, школ и других общественных зданий.

Фестиваль способствовал широкому развертыванию движения за изучение передового опыта трудящихся Советского Союза.

* * *

Для участия в фестивале советских фильмов и в месячнике китайско-советской дружбы в Китай выезжала группа советских киноработников в составе: М. Ладыниной, М. Смирновой, Н. Черкасова, Б. Чиркова, В. Петрова, В. Павлова и автора этих строк. За полтора месяца группа побывала во многих крупнейших промышленных и культурных центрах Китая: в Пекине, Шанхае, Мукдене, Чанчуне, Нанкине, Тяньцзине, Кантоне, Ханькоу, Чунцине, Куньмине, Ханчжоу, Чанша, а также в ряде пригородных районов и деревень. 9,6 тысячи километров поездом и 4,3 тысячи километров самолетом — таков путь нашей группы по китайской земле.

...Солнце уже склонилось к горизонту, когда наш самолет приземлился на зеленом поле пекинского аэродрома. Это было 6 ноября, в канун славного праздника — 35-летия Великого Октября. В нашей столице в это время уже выпал снег, а здесь, в столице Китая, была золотая осень.

Нас встретили руководящие работники Общества китайско-советской дружбы, деятели культуры и искусства, школьники. Пионеры преподнесли каждому из нас огромные букеты хризантем. После короткого знакомства здесь же у самолета состоялся митинг. Министр культуры Китайской Народной Республики Шэнь Янь-бин тепло приветствовал прибывших советских кинематографистов. «Советские фильмы, — заявил Шэнь Янь-бин,— показывают китайскому народу путь к светлому будущему».

Спустя час мы были уже в центре Пекина, в одной из гостиниц. С дороги каждый из нас чувствовал себя усталым. Но усталость мгновенно прошла, когда нам сообщили, что вечером Председатель Центрального Народного правительства Китая товарищ Мао Цзэ-дун принимает деятелей советской культуры и искусства, и мы приглашены на этот прием.

Было уже темно, когда наш автомобиль плавно въезжал в ярко освещенные ворота пекинского Кремля. Сразу за воротами раскинулось огромное круглое озеро, окаймленное густой аллеей деревьев. Ровно в шесть часов мы вошли в небольшую залу дворца, где увидели товарища Мао Цзэ-дуна и его ближайших соратников. На приеме присутствовали виднейшие государственные и общественные деятели Китая — Чжу Дэ, Чжоу Энь-лай, Сун Цзин-лин, Го Мо-жо и другие.

Товарищ Мао Цзэ-дун рассказал нам об огромных задачах, которые стоят сейчас перед народами Китая, и в частности о том, что все отрасли культуры и искусства будут теперь быстро развиваться, но особенно быстро — кино, самое массовое и самое важное из искусств.

За время фестиваля мы посетили крупнейшие киностудии и убедились, какое огромное внимание уделяет Народное правительство развитию кинематографии.

До установления народной власти китайское киноискусство не имело никаких возможностей для развития. Империалисты Англии, Японии и особенно США строго контролировали производство и прокат кинофильмов. На экран выпускались только буржуазные фильмы, прославляющие «американский образ жизни», поощряющие низменные инстинкты. Эти фильмы являлись подлинным оружием духовной агрессии. Они помогали империалистам держать в кабале китайский народ.

Имелась в стране и «своя» кинематография — несколько небольших, технически слабо оснащенных студий, принадлежавших капиталистам. Эти студии целиком находились в подчинении у американских и японских империалистов и тоже выпускали главным образом духовную отраву.

Сейчас киностудии принадлежат народу. За три года, прошедшие после освобождения, они превратились в крупные кинопредприятия, на которых создано немало правдивых художественных и документальных фильмов, показывающих героическую борьбу и самоотверженный труд китайского народа.

Советским кинозрителям хорошо известны такие выдающиеся произведения молодой художественной кинематографии, как «Дочери Китая», «Стальной солдат», «Седая девушка», «Боевые друзья», «Сын степей» и многие другие. Эти фильмы привлекают своей политической целеустремленностью, искренностью, высокими художественными качествами. Они ярко показывают простых людей — отважных воинов, освободителей своей родины, доблестных строителей нового Китая.

Тема великой освободительной войны китайского народа против империалистов и войск изменника Чан Кай-ши является любимой у кинематографистов и кинозрителей Китая. Эту тему нельзя исчерпать. Снова и снова китайские кинематографисты возвращаются к великой эпопее освободительной войны.

На киностудии в Шанхае нам показали только что законченный производством фильм «Отважный батальон», поставленный режиссерами Чен Ином и Тан Сяо-танем по сценарию Шен Си-мына, Шен Мо-цзюна и Ку Бао-чжана.

Этот фильм воскрешает героические страницы борьбы китайского народа с империалистами и их прислужниками — бандами Чан Кай-ши, рассказывая о действиях небольшой воинской единицы — стрелкового батальона. Подлинный герой фильма — вооруженный народ, направляемый и вдохновляемый Коммунистической партией. Бок о бок с командиром батальона сражается комиссар. В фильме показана огромная роль китайских политработников в организации разгрома врага. Героическому батальону помогают партизаны и крестьяне освобожденных деревень.

Сейчас в деятельности китайских кинематографистов большое место начинает зани-

Город Чанчунь. У входа в кинотеатр, где демонстрировались советские фильмы

мать тематика мирного строительства. В павильонах Чанчуньской (Северо-Восточной) киностудии, крупнейшей в Китае, снимается несколько фильмов, посвященных жизни современной деревни, в которой уже осуществлена аграрная реформа.

Мы смотрели материалы фильмов «Урожай» и «Когда созревает виноград», посвященных радостному труду освобожденного китайского крестьянина, хозяина своей земли. На этой же студии снимаются сейчас и другие фильмы: «Люди степей» (рассказывающий о жизни крестьян Внутренней Монголии) и «Свадьба» (популяризирующий новый закон о браке, который раскрепощает китайскую женщину).

Борьбе китайского рабочего класса за новую жизнь посвящена кинокартина «Ворота № 6»; отрывки из нее нам также были показаны на Чанчуньской киностудии.

На Пекинской киностудии мы смотрели материалы фильма «Канава Лунсюй», снимаемого режиссером Сянь Цюем по одноименной пьесе писателя Лао Ше. Первая половина фильма рассказывает об одной из окраин Пекина, о прежней тяжелой жизни трудящихся, жалкие жилища которых ютились у грязной, вонючей канавы, рассадника всевозможных заболеваний. И сюда доносятся отзвуки борьбы с эксплуататорами, которую ведет народ. И вот народ побеждает. Народное правительство принимает решительные меры по улучшению жизни трудящихся. Безработные получают работу. Меняется облик грязной окраины — канава одевается в бетон и уже больше не приносит бед людям. На месте хибарок вырастают благоустроенные дома. Для трудящихся начинается новая жизнь.

За последние годы китайские кинодоку-

менталисты создали ряд интересных фильмов, являющихся правдивой летописью достижений народа в освободительной войне и в мирном строительстве.

Прекрасные китайские военно-документальные фильмы «Сопротивляйтесь Америке, поддерживайте Корею!» и «Борющийся Вьетнам» удостоены премии VII Международного кинофестиваля. Огромной популярностью в Китае пользуются также документальные фильмы «Героическая переправа через реку Янцзыцзян», «Песня о победе на Юго-Западе», «Ликующий Синьцзян», «Освобождение Тибета» и многие другие.

Самой молодой отраслью китайской кинематографии является научно-популярное и учебное кино. Здесь еще делаются только первые шаги.

На Пекинской студии нам были показаны три научно-популярных фильма: «Новые методы выращивания хлопка», «Борьба с саранчей» и «Борьба с ядовитыми насекомыми». Все эти фильмы полностью отвечают поставленной перед ними цели. Особенно актуален фильм «Борьба с ядовитыми насекомыми». Фильм учит население распознавать бактериологическое оружие врага и эффективно бороться с ним. Документальные кадры, показывающие бактериологические бомбы и расползающихся из них насекомых, превращают фильм в грозное политическое обвинение империализма, применяющего варварские средства истребления мирного населения, которые осуждены всем прогрессивным человечеством.

У дома-музея Кантонской Коммуны

Фасад одного из кинотеатров в дни фестиваля

Общий недостаток китайских научно-популярных фильмов состоит в том, что в них не использованы приемы и методы научной киносъемки. Это объясняется отсутствием на киностудиях специальной аппаратуры. В Китае пока еще нет специализированных студий по производству научно-популярных и документальных фильмов, и эти работы ведутся главным образом Пекинской и отчасти Шанхайской киностудиями художественных фильмов.

Кино в Китае превратилось в доподлинно самый массовый и самый любимый народом вид искусства. Это подтверждает быстрый рост количества кинозрителей. В 1950 году кинотеатры посетило 146 млн. человек. В следующем году эта цифра возросла до 360 млн. зрителей, а только за первую половину 1952 года составила 213 млн. человек.

В конце прошлого года в стране работало 757 стационарных кинотеатров и около 1800 кинопередвижек. Естественно, что это не может полностью удовлетворить возросшие культурные запросы трудящихся. Кинофикация страны выдвигается сейчас правительством и Коммунистической партией как одна из неотложных задач. Киноработники КНР считают необходимым в ближайшие годы обеспечить возможность для демонстрации кинофильмов на всех фабриках и заводах, во всех селах и деревнях, в высших учебных заведениях и частях Народно-Освободительной армии, в самых отдаленных районах страны.

Много десятков раз встречались советские киноработники с китайскими кинозрителями. Все эти встречи неизменно превращались в яркую демонстрацию нерушимой дружбы двух великих народов, строящих новую жизнь. Каждая встреча являлась по-своему яркой, по-своему памятной, не похожей на другие.

...Мы подъезжали к студенческому городку Пекинского университета поздно вечером. Из окон автомобиля мы увидели далеко раскинувшуюся аллею ярко горящих цветных фонариков. Шесть тысяч студентов с громкими песнями и приветственными возгласами в честь товарища Сталина и товарища Мао Цзэ-дуна встречали нас. Огромное здание студенческой столовой было заполнено до отказа. Однако для всех желающих не хватило места, и часть студентов разместилась в других помещениях, где были установлены громкоговорители.

Ректор университета тепло приветствовал нас от имени всего студенческого и преподавательского коллектива. Он рассказал об учебной и научной работе университета и об огромной роли советских фильмов в вос-

питании молодого поколения строителей нового Китая.

Членам нашей делегации долго не давали говорить: не смолкали приветствия, студенты пели песни, высоко подпрыгивали, бросали вверх фуражки и даже... пальто. Их восторг был особенно велик, когда входящие в состав делегации актеры по просьбе слушателей спели песни из популярных советских фильмов. Подпевал весь зал. Не один десяток раз приходилось потом Ладыниной, Черкасову и Чиркову исполнять песни из наших фильмов китайским студентам, школьникам, рабочим, крестьянам, интеллигенции.

Советские киноактеры пользуются в Китае широкой известностью: их встречали, как близких, давно знакомых людей. Китайская молодежь сразу узнавала Марину Ладынину и приветствовала ее возгласами «Пепелин» (так на китайском языке звучит фамилия героини фильма «Кубанские казаки»), хоровым исполнением песен из кинофильмов «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух», «Кубанские казаки». Артиста Николая Черкасова китайские кинозрители встречали как хорошо известных им профессора Полежаева и изобретателя радио А. С. Попова. В Борисе Чиркове все сразу узнавали Максима и наперебой жали ему руки.

Навсегда останется в памяти теплый прием, который ожидал нас в Пекине, Шанхае, Кантоне и во всех городах, где мы побывали. Навстречу нашему поезду неслись звуки музыки и песен. Чаще всего мы слышали песню В. Мурадели «Москва—Пекин», которая пользуется особой популярностью в Китае. Москва—Пекин! Две столицы двух великих государств. Эти слова стали символом вечной нерушимой дружбы великих народов Советского Союза и Китая!

В сопровождении руководящих работников городских организаций, представителей фабрик и заводов, военных частей, школ и высших учебных заведений мы выходили на привокзальную площадь, где всегда проходил многолюдный митинг. Часто от вокзальной площади до гостиницы нам приходилось ехать несколько километров по улицам, заполненным десятками тысяч людей, которые стремились увидеть посланцев великого советского народа — лучшего друга трудящихся Китая.

Вспоминаются волнующие встречи с шахтерами и машиностроителями Северо-Восточного Китая, с отличниками производства и героями труда Чанчуня, с крестьянами Юго-Западного Китая, с текстильщиками Тяньцзиня, Шанхая, Кантона, со студентами Учана и многие другие.

Все выступающие рассказывали о том, как советские фильмы вдохновляли китайский народ в годы великой освободительной борьбы, а сейчас помогают учиться, быстрее перенимать передовой опыт советских людей, чтобы лучше трудиться во имя процветания своей родины.

На конференциях кинозрителей мы слушали выступления китайских рабочих, крестьян, ученых, артистов, писателей, студентов, делившихся своими впечатлениями от советских фильмов. На одной из таких конференций в Мукдене Герой труда слесарь машиностроительного завода У Ванен сказал: «Советские фильмы весьма поучительны. Такие кинокартины, как «Кавалер Золотой Звезды», «Кубанские казаки» и другие, показывают отношение советских людей к труду, который стал в Советском Союзе делом славы и доблести. Советские фильмы воспитывают у китайских рабочих и крестьян правильное отношение к труду».

«Советские фильмы смотрятся при переполненном зрительном зале и оставляют огромное впечатление. Эти фильмы учат бороться с трудностями»,— заявила учительница Ван Хей-ка и рассказала о том, как просмотр картины «Сельская учительница» помог устранить колебания молодых педагогов, которые по окончании педагогического института не хотели ехать работать в отдаленные сельские районы, так как боялись трудностей. Пример русской учительницы подсказал им правильный путь.

Работница Ван Шу-я рассказала, что несколько лет тому назад, впервые просмотрев советские фильмы, она плакала от досады на то, что у нее не было больших достижений в работе и она не похожа на передовых советских женщин — героинь труда. И вот Ван Шу-я стала изучать производственный опыт советских людей. В этом ей тоже помогали наши кинофильмы. Теперь она стала отличницей производства, передовой работницей.

Представитель Народно-освободительной армии Го Тун-кен говорил о том, что в дни войны китайские бойцы, просмотрев фильмы «Чапаев», «Александр Матросов», «Великий перелом» и другие, с удесятеренными силами били врага.

Особенно тепло принимали нас на кино-

Встреча советской киноделегации в районе Куньмина

студиях. Встреченные у ворот всеми работниками, начиная от дирекции и режиссеров до рабочих вспомогательных цехов, мы обходили павильоны и лаборатории, присутствовали на съемках фильмов. Китайские товарищи с особой гордостью показывали вновь построенные цехи, многие из которых снабжены советской аппаратурой. Наиболее хорошо оборудован звуковой блок Чанчуньской киностудии; в его состав входит прекрасное ателье для озвучания фильмов и совершенная восьмиканальная установка для перезаписи, изготовленная в Советском Союзе.

Наименее обеспеченными в техническом отношении участками на всех китайских киностудиях являются цехи обработки пленки (лаборатории). Почти всюду пленка обрабатывается вручную, на рамах. Механизации этих участков работ уделяется сейчас большое внимание.

На каждой студии нам задавали очень много конкретных вопросов о работе советской кинематографии, ее большом опыте и перспективах развития. Китайских товарищей особенно интересовали вопросы организационного построения наших киностудий, подготовки молодых режиссеров, сценаристов, операторов, киноинженеров, внедрения хозрасчета на студиях и многие другие.

Мы выступали с лекциями, проводили семинарские занятия по различным творческим и производственным вопросам.

Нам были предоставлены широкие возможности познакомиться с трудом, бытом, культурой и искусством китайского народа.

В Нанкине мы посетили мавзолей Сун Ят-сена и возложили венок на его могилу.

В Пекине, Мукдене, Кантоне и других городах мы осмотрели памятники старины и музеи — бывшие императорские дворцы, замечательные творения трудолюбивых и искусных китайских мастеров. Сейчас эти памятники культуры принадлежат народу. Ежедневно с ними знакомятся многие тысячи трудящихся.

Мы посетили также исторические места, связанные с революционным движением, с историей Коммунистической партии Китая.

В Шанхае на улице Син-е-лу есть небольшой двухэтажный дом. Здесь, в этом доме, в июле 1921 года под руководством товарища Мао Цзэ-дуна проходили заседания первого съезда китайских коммунистов. 12 участников съезда представляли тогда 44 члена Коммунистической партии Ки-

тая — партии, которая ныне привела ки тайский народ к победе.

На улице Нан-чан-лу помещается второе отделение музея. В этом доме в 1921—1923 годах находился центральный рабочий орган КПК. В этом доме одно время работал товарищ Мао Цзэ-дун.

Третье отделение музея расположено на улице Тан-чан-лу. 30 лет тому назад здесь находилась женская гимназия. Работа первого съезда КПК совпала со школьными каникулами. В помещении этой гимназии скрывались от гоминдановцев и иностранных ищеек товарищ Мао Цзэ-дун и другие делегаты съезда, приехавшие из далеких провинций Китая. Здесь, в маленькой, скромно обставленной комнатке, с простым столом и простой кроватью, жил Мао Цзэ-дун, здесь он трудился, закладывая основы партии ленинско-сталинского типа.

В Кантоне мы посетили историческое здание, где в декабре 1927 года находился боевой штаб народного восстания, вошедшего в историю китайской революции под именем Кантонской Коммуны. Коммуна существовала всего 57 часов и была зверски подавлена милитаристами. В музее мы видели огромное количество документов, показывающих, что настоящими душителями Кантонской Коммуны были английские и американские империалисты, чьи корабли помогали контрреволюционерам.

Мы особенно благодарны китайским товарищам за предоставленную нам возможность посетить родину Мао Цзэ-дуна.

...95 километров ехали мы на автомобилях от Чанша—главного города провинции Хунань. Дорога шла то вдоль рисовых полей, то поднимаясь вверх, извиваясь и причудливо огибая горные хребты. И вот мы на родине вождя китайского народа. Небольшая деревня в горах. Почти тропическая растительность — пальмы, бамбук.

С благоговением входим в скромный крестьянский дом, где в 1893 году родился Мао Цзэ-дун. Вот небольшая с глинобитным полом комнатка, в которой он жил в детстве. Сделанный из бамбука стол, за которым он учил уроки... Невдалеке здание школы — сюда он ежедневно приходил в детстве. Здесь же юноша Мао участвовал в первых революционных сходках.

С каждым годом родину товарища Мао Цзэ-дуна посещает все больше трудящихся из различных частей Китая, все больше иностранных делегаций. Об этом свидетельствуют многочисленные записи в книге посетителей. Оставляем и нашу запись: «Пусть вечно будет счастлива земля, родившая великого Мао Цзэ-дуна!»

* * *

Познакомились мы и с развертывающимся экономическим строительством демократического Китая. Мы видели огромный порт близ Тяньцзина, построенный в рекордно короткий срок, новые фабрики, побывали на шахтах, электростанциях.

В крупнейшем индустриальном центре Мукдене мы с огромным интересом осмотрели промышленную выставку, размещенную в пятиэтажном здании. Многочисленные экспонаты показывают большие успехи трудящихся Северо-Восточного Китая, достигнутые за последние три года.

Мы видели тяжелые слитки стали, металлорежущие станки и сложные автоматы, мощные электродвигатели, разнообразную продукцию химической, пищевой и легкой промышленности. Висящие рядом диаграммы поясняли, что за три года народной власти продукция всех отраслей промышленности Китая значительно выросла, что сейчас китайские заводы производят такие машины, которые раньше ввозились только из-за границы.

В Ханькоу мы побывали на замечательной выставке, рассказывающей о проведении аграрной реформы. Первые отделы выставки знакомят с тяжелой жизнью крестьян до освобождения. За то, чтобы пользоваться землей, крестьяне отдавали помещику до 90 % урожая. Подавляющее большинство крестьян жило бедно, голодало, находясь в рабской кабале у помещиков.

Нельзя спокойно смотреть на одежду, в которой еще недавно ходили китайские крестьяне. На одном из стендов висят брюки, которые носились из поколения в поколение в течение... 180 лет! Здесь же выставлена детская курточка, в которой выросло 14 поколений ребят. А рядом с этой бедностью показаны роскошные одежды, в которые наряжались китайские помещики и их семьи.

Мы видели фальшивые гири, жульнические счеты, мерки с двойным дном и другие «приспособления», с помощью которых китайские помещики обмеривали и обвешивали крестьян. На выставке экспонируются орудия пыток и истязаний — они помогали китайским помещикам держать народ в подчинении.

Много стендов посвящено борьбе китайских крестьян с помещиками. Вот сабли, вилы и другое оружие, которым сражались крестьяне, восставшие против своих угнетателей.

Новая, счастливая жизнь китайских крестьян началась лишь в 1949 году, то есть после освобождения Китая. Сейчас в стране в основном уже закончена аграрная реформа. Земля безвозмездно перешла в руки тех, кто ее обрабатывает. Никто уже не отдает свой урожай помещику-тунеядцу. Китайские крестьяне собирают сейчас значительно больше риса и овощей, чем раньше. Возросло количество скота и птицы. Навсегда покончено с голодом. Каждая крестьянская семья вдоволь обеспечена рисом и почти каждый день имеет к столу мясо. Все крестьяне ходят в добротной одежде... Прошло всего три года, срок очень небольшой, но как изменилась жизнь китайских крестьян! Об этом красноречиво говорят павильоны выставки в Ханькоу.

Мы побывали во многих китайских театрах и убедились, что в Китае большой популярностью пользуется старинное классическое искусство, а также современный театр, который умело использует славные традиции старого театра.

Мы познакомились с классической пекинской оперой, где все роли исполняют только мужчины. В опере «Опьяневшая Ян Гуй-фэй», которая более ста лет не сходит со сцены и пользуется большой популярностью, мы видели знаменитого китайского артиста Мэй Лань-фана, исполнившего роль героини оперы — фаворитки императора. Нельзя без восхищения говорить и о выдающемся пекинском актере Ли Шаочуне, исполняющем грациозные танцы в балете «Пещера водопадов».

В Шанхае мы видели чудесную шаосинскую оперу, в которой все роли исполняют только женщины. Нам показали старинную оперу «Бабочки — возлюбленные», в которой главные роли исполняют талантливые артистки Фань Жуй-цзюан и Фу Чуан-сян.

Мы видели также современную оперу «Седая девушка» в прекрасном исполнении театра оперы и балета при Центральной академии драматических искусств.

* * *

В одной статье невозможно сколько-нибудь подробно рассказать об огромном впечатлении, которое производит новый Китай и его замечательный народ, верный друг народов нашей Родины.

Фестиваль советских фильмов в Китайской Народной Республике, так же как и месячник китайско-советской дружбы, способствовал укреплению и расширению дружбы между народами Советского Союза и Китая.

Эта великая дружба является крупнейшим фактором мира не только на Востоке, но и во всем мире.

Адольф МЕРТЛ

Директор школьного и музейного отдела Чехословацкого государственного фильма

ПОДГОТОВКА КИНОРАБОТНИКОВ В ЧЕХОСЛОВАКИИ

В домюнхенский период в Чехословакии рост работников кино (в особенности творческих) проходил в случайном, неорганизованном порядке. Часто наибольший успех, по крайней мере успех финансовый, имели сценаристы, режиссеры, и операторы, которые создавали фильмы, «наполнявшие кассу», то есть произведения, отвечающие самым низменным вкусам зрителей. Эти фильмы, сценарии которых писались по «испытанному» шаблону, не имели ничего общего с настоящим искусством. Лишь в отдельных случаях можно было отметить художественные достижения актеров, правда, в фильмах, отнюдь того не заслуживающих.

Чехословацкий государственный фильм не намерен выпускать такого рода произведения. Чехословацкой государственной кинематографии не нужны и такие киноработники.

Мы не хотим предоставлять случаю и подготовку технических работников, а потому создали специальные школы и курсы для подготовки кадров как в области производства и проката фильмов, так и хозяйственников, пропагандистов, сотрудников архива и т. д. Создавая эти школы, мы руководились опытом и примером советской кинематографии, а также советской педагогики, наиболее прогрессивной, наиболее научно разработанной и в то же время наиболее жизненной из всех теорий подобного рода, существующих в мире.

Наша система школ делится на две основные группы: для подготовки молодых кадров киноработников созданы нормальные специальные учебные заведения, а для повышения квалификации служащих государственной кинематографии — краткосрочные курсы.

Подготовка молодого поколения киноработников ведется в двух постоянных школах. Кинематографический техникум с четырехлетним сроком обучения, где учатся юноши и девушки в возрасте от 15 до 19 лет, является школой, при которой созданы интернат, мастерские и лаборатории для практических занятий. Здесь подготавливаются средние технические кадры. Слушатели этого техникума приобретают также основные знания в области творческой работы, по экономическим вопросам, связанным с кино, и т. п. Поэтому техникум можно назвать основной школой для подготовки молодой смены киноработников.

Для удовлетворения потребности в техниках с высшим образованием были созданы шестимесячные курсы техники кино, предназначенные для выпускников Политехнического института.

Вторым постоянным училищем для подготовки творческих работников является кинофакультет при Академии искусств с четырехлетним сроком обучения, созданный по образцу советского ВГИК. Здесь Чехословацкий государственный фильм готовит кадры молодых режиссеров, сценаристов и руководителей постановочных групп и коллективов. На факультете преподают выдающиеся кинорежиссеры, писатели, сценаристы, операторы, технические работники и теоретики киноискусства. Факультет располагает двумя собственными учебными киностудиями, причем оборудование одной из них позволяет производить съемки полнометражных художественных фильмов. При студии имеются также монтажные и

другие лаборатории, кабинеты, мастерские, и просмотровые залы.

Некоторые фильмы, заснятые слушателями факультета во время практических занятий, демонстрировались на экранах кинотеатров и заслужили признание как со стороны критики, так и со стороны зрителей. Первые выпускники училища, покинувшие его стены в 1951 году, с успехом работают на производстве.

Одним из важных элементов системы подготовки кадров является забота о непрерывном повышении теоретических и практических знаний работников кино, об ознакомлении их с достижениями техники вообще и кинематографической техники в частности. Этой цели служат краткосрочные курсы, организуемые по мере надобности во всех секторах Чехословацкого государственного фильма.

Особое место занимают курсы киномехаников. Эти кадры составляют наиболее многочисленную категорию работников кинематографии. Чехословацкий государственный фильм заботится о повышении квалификации киномехаников посредством заочного обучения и издания печатных пособий по теоретическим вопросам техники показа фильмов, электротехники, оптики и акустики.

Кроме киномехаников, на курсах по мере надобности обучаются и другие технические служащие, как, например, работники, обслуживающие кинопередвижки, областные техники и областные работники технического контроля.

Остальные курсы организованы непосредственно на производстве, при заводских трудовых школах. Занятия на этих курсах происходят после работы. Здесь могут повышать свою квалификацию работники самых различных отраслей кинопродукции, как, например, художники по контурам и по фонам в студии мультипликационных фильмов, режиссеры по монтажу, осветители, звукооператоры и работники, обслуживающие микрофон, реквизиторы, гримеры, пропагандисты, работники дубляжной студии, бухгалтеры и хозяйственники.

Работники кино имеют возможность пользоваться для повышения своей квалификации музейными коллекциями. К такого рода коллекциям принадлежит в первую очередь Государственная фильмотека, в которой собраны копии чехословацких и зарубежных фильмов как самых старых, относящихся к концу прошлого столетия, так и новейших.

Делу наглядного изучения истории кино служит Музей кинематографии, в котором сосредоточены образцы киноаппаратов, начиная с простейших и кончая современными проекционными и съемочными камерами, образцами оборудования и моделями киностудий и т. п. Коллекции музея доступны и для широкой общественности. Это один из наиболее посещаемых музеев в республике.

В распоряжении слушателей всех школ имеется Центральная библиотека и читальня Института кинематографии, содержащая 30 000 томов, в первую очередь по вопросам кинотехники, культуры и эстетики, затем литературные сценарии, произведения по истории искусства и беллетристику.

Архивный отдел Чехословацкого государственного фильма собирает и классифицирует для работников кино либретто фильмов, рекламный материал, сценарии, монтажные листы, негативы, диапозитивы, материалы о кинофестивалях, чехословацкие и зарубежные материалы, относящиеся к жизни и деятельности отдельных работников киноискусства. На основании этих материалов отдел составляет картотеки киноработников, а также обзоры и очерки, посвященные отдельным кинокартинам и работникам кино.

Работа Чехословацкого государственного фильма по подготовке кадров началась уже в 1945 году. С тех пор прошло слишком мало времени, чтобы мы могли произвести оценку результатов этой работы. Ведь, например, Кинематографический техникум не успел ещё выпустить ни одного работника, деятельность которого могла бы послужить материалом для такой оценки. Первые выпускники кинофакультета при Академии искусств закончили свое обучение лишь в 1951 году. Тем не менее мы можем сказать, что уровень преподавательских кадров непрерывно повышается и что в материальном отношении школы оборудованы хорошо.

Во всей нашей деятельности по воспитанию кадров мы руководствуемся лучшими идеями прогрессивного человечества, коротко, но ясно выраженными в лозунге чехословацких кинофестивалей: «За мир, за нового человека, за более совершенное человечество».

(Перепечатано из информбюллетеня «Чехословацкое кино» № 12, 1952 г.)

С. ТОКАРЕВИЧ

ЕЩЕ ОДИН ПРОВАЛ ГОЛЛИВУДСКОЙ ПРОПАГАНДЫ

Торжественность, с какой открывался XIII Венецианский кинофестиваль, никак не соответствовала существу его программы.

Конечно, этот фестиваль не мог называться международным — в нем не участвовали страны демократического лагеря во главе с Советским Союзом.

По положению каждая страна имела право показать максимум четыре фильма. Двенадцать стран-участниц (Англия, Франция, Западная Германия, Италия, Норвегия, Индия, Япония, Филиппины, Аргентина, Мексика, Бразилия и Израиль) представили только двадцать три фильма. Зато США, вопреки положению о фестивале, заставили зрителей просмотреть семь голливудских «шедевров».

Маршаллизованное жюри конкурса, состоявшее из перепуганных представителей итальянского буржуазного искусства, не замедлило присудить США «командное» первенство за лучший подбор кинокартин. Как говорится, не мытьем, так катаньем: не выдвинулись американские картины своим качеством, зато подавили противников количеством.

А качество, как выявилось на фестивале, действительно очень низкое. Фестиваль еще раз наглядно продемонстрировал творческий маразм Голливуда.

Джон Форд показал свою картину «Спокойный человек» с участием «звезд» экрана Виктора Мак Лаглена — главаря голливудских фашистов, Джона Уэйна и Фицджеральда, много лет снимающихся у Форда. В картине рассказывается о том, как на родину, в Ирландию, возвращается из Америки бывший боксер, сошедший с ринга после того, как во время одного из боев он убил своего противника. Зрители видят картонную, выдуманную Ирландию, где люди проводят время в бесконечных пари, попойках и драках. Пресыщенный потасовками боксер некоторое время воздерживается от участия во всеобщих побоищах. Но его задирает местный громила, и начинается мордобой на всю вторую половину картины, что все же не мешает «хэппи энду» и примирению двух зубодробителей. Вот какую стряпню преподносит сегодня зрителям прославленный Джон Форд.

Что же сказать тогда о «Гайавате» (в который раз потревожен прах Лонгфелло!) — бездарной экранизации, осуществленной Ричардом Торпом, постановщиком пресловутых «Тарзанов»? Или о картине «Звонок неизвестного» Жана Негулеско, где нудно излагается надуманная история ухода от семьи и возвращения обратно некоего мистера Траска?

«Произведения» эти остаются по ту сторону искусства.

Фильм «Звонок неизвестного» (который не спасает участие талантливой Бетт Девис) протаскивает подленькую аморальную идейку о том, что все, мол, мы грешны и тем не менее все мы по существу уж не такие плохие супруги и граждане...

Уильям Уайлер известен как постановщик интересных фильмов «Лисички» (по пьесе Лилиан Хелман) и «Лучшие годы нашей жизни». Поэтому его новая работа «Сестра Кэрри» ожидалась с интересом. Однако широкого социального полотна, развернутого Драйзером в романе, зрители фильма не увидели. Им не показали и отчаянной борьбы Кэрри за свое место под

солнцем, ее судорожных усилий удержаться на поверхности американского буржуазного общества.

Вот что вместо этого увидели кинозрители.

Кэрри и Джордж любят друг друга. Но их разлучает бедность. Кэрри уходит от любимого, боясь быть ему в тягость. Джордж, пошедший ради нее на кражу, опускается все ниже и ниже. И все же Кэрри раскрывает ему свои объятия, когда тот приходит к ней за помощью. Но гордый и благородный Джордж уходит от нее...

Такой сентиментальной и затасканной истории не смогли спасти ни Лоуренс Оливье в роли Джорджа, ни Дженнифер Джонс — Кэрри. Нет, Драйзер не под силу Голливуду!

Особняком стоит картина Ласло Бендека «Смерть коммивояжера», сделанная по пьесе Артура Миллера. Ее сюжетная основа позволяла воплотить подлинную трагедию среднего американца.

Коммивояжер Вилли Ломан растратил свою жизнь в погоне за иллюзорным благополучием семьи. И к пятидесяти годам оказался в заколдованном кругу хитроумной системы платежей в рассрочку. Все, чем он и его семья пользуются, в сущности им не принадлежит. Все, начиная с дома и кончая холодильником, требует ежемесячных взносов. Ломан живет под вечной угрозой просрочки очередного платежа. Он все время боится, как бы вдруг не развеялся мираж обеспеченности его семьи — мираж, который он купил ценою всей своей жизни.

Трагедия усугубляется еще и тем, что Ломан по сути дела одинок. Его дети — представители «нового поколения» — расчетливые, циничные эгоисты. Им нет дела до отцовских забот. Ломан мечется в поисках выхода. И находит его в самоубийстве. Не от отчаяния, нет. Тут действует простой расчет: страховая премия, которую получат дети после смерти отца, поможет, наконец, погасить долги.

Режиссер Ласло Бендек и исполнитель роли Ломана известный киноактер Фредерик Марч, игра которого была отмечена премией фестиваля, свели свою задачу к копанию в психологии самоубийцы. Социальное звучание темы они подменили интимными мотивами. Ломан перед самоубийством перестает быть нормально мыслящим человеком, это сплошная психопатология. Человеческая трагедия не состоялась. Вместо нее зрители увидели еще один, столь модный в США, фильм о самоубийце.

Показателен своим бредовым реакционным содержанием фильм «Чудо мадонны». В нем режиссер Джон Брам рассказывает о том, как в десятых годах этого века в Португалии мадонна одержала победу над неверующими. Фильм наглядно изображает, какие нехорошие люди эти неверующие: они размахивают красными флагами и поднимают вверх сжатые кулаки... Режиссер Брам вместе с мадонной воздал им по заслугам.

Вполне понятно, что присуждение США «первенства» по подбору картин явилось большим общественным скандалом. После этого постыдного решения жюри честные люди искусства, кому довелось присутствовать на фестивале, долго не могли смотреть в глаза друг другу.

Устроители фестиваля в свою очередь были, видимо, скандализованы неожиданным для них успехом, который имел антивоенный фильм французского режиссера Ренэ Клемана «Запрещенные игры».

Картина воспроизводит страшные для Франции дни лета 1940 года. Коллаборационисты предали страну. Ее народ — на дорогах, тщетно ищет спасения от гитлеровских захватчиков. И над пестрой толпой парижан на шоссе — гитлеровские садисты-летчики. На глазах у шестилетней Полетт с фашистского самолета расстреляны ее отец и мать. Пулеметная очередь лишь случайно прошла рядом с белокурой головкой Полетт...

Девочка находит приют в крестьянской семье, дружит с одиннадцатилетним Мишелем. Вместе они играют в похороны. Какие невеселые игры! Как мрачно детство, исковерканное войной!

Картина Клемана произвела сильное впечатление.

Правда, прогрессивные кинокритики справедливо упрекали автора «Запрещенных игр» за то, что он изобразил крестьян как невежественных и тупых людей. Но несомненная заслуга Ренэ Клемана в создании прогрессивного в целом произведения становится особенно очевидной, если сопоставить «Запрещенные игры» с работами других французских режиссеров, представленными на фестивале.

Один из старейших французских режиссеров Ренэ Клер сам сказал о своем фильме «Красавицы ночи», что «эти вообра-

жаемые приключения не имеют целью ничего доказать, они не выдвигают никакой идеи». Иными словами — голое развлекательство, безделушка, сделанная руками мастера... Похвальное занятие для деятеля культуры в наши дни!

Режиссер Клод Верморель продемонстрировал, как можно на протяжении полнометражного фильма не сказать ни одного свежего слова. В его «Одиноких завоевателях» сконцентрированы все банальности, все общие места, которые преподносятся обычно в произведениях о таких малоизвестных странах, как Экваториальная Африка. Это Африка, выдуманная колонизаторами, выдуманная для того, чтобы пугать ею своих непослушных детей.

Не блеснула на фестивале английская кинематография. Режиссер Антони Асквит заявил, что своим фильмом «Как важно быть серьезным» он преследовал лишь одну цель: зафиксировать на пленке одноименную пьесу Уайльда по возможности в классической интерпретации. Этого Асквит и достиг, чем заставил зрителей зевать до ломоты в скулах...

Внимание прогрессивных критиков на фестивале привлек японский фильм «Жизнь О Хару», поставленный Кени Мидзогуки по мотивам романа XVII века, принадлежащего перу Саикаку Ибару.

О Хару, дочь самурая, рассказывается в фильме, любит юношу из народа. За это самурайский суд приговаривает ее вместе с семьей к изгнанию, а юношу к смертной казни. Начинается крестный путь О Хару. Отец продает ее богатому помещику. У того нет детей, и О Хару нужна только для того, чтобы родить ему сына. Затем несчастную изгоняют и отсюда. Отец вновь продает ее, но уже в гейши. Все ниже и ниже опускается О Хару. Вот она уже нищая, голодная, почти старуха. И вдруг — луч надежды. Умер старый помещик, и сын призывает ее... Жестокое разочарованье! О Хару ждет кастовый суд. Ее обвиняют в недостойном поведении, которое может бросить тень на сына, и навсегда изгоняют из родного города.

Фильм этот рождает гневный протест против изуверских феодальных нравов, пережитки которых еще живы в Японии. Это не только ужасающая летопись жизни несчастной О Хару, но нечто неизмеримо большее. Это обвинительный акт против социального устройства, при котором попираются все и всяческие права человека. Фильм насыщен верой в лучшее будущее. Молодой возлюбленный О Хару, гибнущий на плахе, провозглашает: «Настанут лучшие времена, когда любить не будет запрещено!»

«Жизнь О Хару» носит черты подлинно народного произведения. В фильме подкупают простота и ясность изложения, четкий ритм развития действия, блестки юмора.

Интересным явлением на фестивале была картина «Проститутка, достойная уважения». Жан Поль Сартр, чьему перу принадлежит одноименная пьеса, выступал в ней, по его словам, против всякой нетерпимости вообще.

Режиссер Марчелло Пальеро пошел значительно дальше. Пальеро мы запомнили по фильму «Рим — открытый город». Он исполнял там роль коммуниста, бестрепетно принимающего смертные муки в застенках гестапо. Фильм Пальеро, сделанный по пьесе Сартра, открыто и недвусмысленно направлен против расовой нетерпимости, против откровенных расистов — сенаторов южных штатов Америки. Знаменательно, что Пальеро делает это первым из западноевропейских кинорежиссеров.

Сюжет фильма как бы заимствован из американской хроники сегодняшнего дня.

Озверевший от виски американец ни за что ни про что убивает негра. Единственная свидетельница этого убийства — проститутка Лизи Мак Кей — показывает против белого. Но белый — сын сенатора, фабриканта и «босса». Надо заставить женщину взять обратно свои показания и представить дело так, будто негра убил кто-нибудь из своих, из негров же.

Сам сенатор снисходит до разговора с Мак Кей. Он говорит с ней, небрежно опираясь на бюст Вашингтона, и рассуждает примерно так:

— Да, негр не виновен, убил белый. Но разве в этом дело? Негр — всего только негр. Если мы его линчуем, никто ничего не потеряет. А белый, во-первых, стопроцентный янки. Затем — он офицер, который в любую минуту может понадобиться родине. Он — фабрикант, дающий работу тысячам людей. Если положить все это на чаши весов, то станет ясно, что мы должны пожертвовать негром. Будь он даже трижды невиновен!

В пьесе Сартра безвольная Лизи капитулировала под дружным натиском силь-

ных мира сего. В фильме же (сценарий переделывал из пьесы сам Сартр) она находит в себе мужество выступить на суде в защиту ни в чем неповинного негра.

Есть в фильме некоторые недостатки, много недоговоренностей. Но следует учесть условия, в которых он снимался.

Устроители Венецианского фестиваля особо позаботились о том, чтобы на него не попали лучшие итальянские фильмы. Прогрессивные режиссеры, видите ли, показывают Италию в слишком неприглядном виде, тогда как под эгидой американских монополий Италия обязана процветать.

Зато с нескрываемым пристрастием был продемонстрирован (и отмечен премией) фильм «Европа, 1951 год» Роберто Росселини. Фильм этот — закономерное завершение мистических экскурсов режиссера, который создал некогда «Рим — открытый город», а в последние годы все более и более отдалялся от культуры своей страны, от ее прогрессивных кругов и все глубже скатывался в болото ханжества и мистицизма.

В фильме «Европа, 1951 год» по экрану блуждает со вздетыми к небу лунатическими глазами небезизвестная Ингрид Бергман. Она должна являть собой некое новое откровение. Ирэн, так зовут Бергман в этом фильме, на глазах у зрителей из представительницы финансовой аристократии превращается в правдоискательницу. Следуя совету коммуниста Андре, она идет в рабочие кварталы. Но едва приступив к работе на фабрике, Ирэн сразу же убеждается, что труд дан людям... в наказание за первородный грех. Следовательно, права библия, а не коммунист Андре. И вот, новообращенная Ирэн несет обездоленным уже не политическую доктрину, а всю неисчерпаемую силу своей любви...

Так Росселини протягивает своему народу камень вместо хлеба, предлагая ему еще одну «святую» сверх всех тех, которыми наградил итальянцев Ватикан.

Пьетро Джерми известен нам как постановщик фильма «Под небом Сицилии» («Именем закона»). Это — режиссер бесспорно талантливый и своеобразный. В фильме «Разбойник из Такка дель Лупо», показанном на фестивале, он еще раз обращается к проблеме бандитизма, воскрешая эпизоды далекой истории.

Италия только что освобождена от Бурбонов. На юге свирепствует бандит Раффа-Раффа. Покончить с ним призван отряд стрелков из Пьемонта.

Так Джерми стремится осветить еще одну проблему — проблему объединения итальянского народа, за долгие годы раздробленности страны утратившего чувство кровных братских уз.

По мнению итальянской прогрессивной печати, Джерми не справился с этими задачами. «Мы видим, — пишет в газете «Унига» кинокритик Томмазо Кьяретти об особенно спорной заключительной части фильма, — как солдаты и местное население дружно танцуют на трупах побежденных бандитов. Все проблемы разрешены!.. Но напрасно старается уверить нас в этом Джерми. Еще ничего не разрешено, коль скоро сам он должен был поставить «Именем закона», события которого относятся, увы, к 1948 году. Еще ничего не разрешено, если вплоть до прошлого года стояла перед нами проблема разбойника Джульяно и сицилийского бандитизма вообще. Еще ничего не разрешено, если и до сих пор на юге Италии существуют партии и отдельные деятели типа Бурбонов, которые действуют, как во времена разбойника из Такка дель Лупо».

Удачно выступил на Венецианском фестивале молодой итальянский режиссер Федерико Феллини.

Огромным злом, импортированным в Италию по плану Маршалла, являются «комиксы». Это краткое схематическое изложение преимущественно детективных романов с помощью многих иллюстраций и малого количества текста. Такие издания вполне устраивают очень занятых деланьем долларов, но не очень грамотных и потому не охочих до чтения янки.

Феллини в своем фильме «Белый шейх» высмеивает увлечение мелкобуржуазной итальянской молодежи пустыми и вредными «комиксами». Он рассказывает, как в поисках «белого шейха» — героя авантюрных романов — молодая чета итальянских провинциалов переживает в Риме немало злоключений.

Третья итальянская картина, показанная на фестивале, отличалась незначительным замыслом. Это фильм Алессандро Блазетти «Иные времена», представляющий собой сборник новелл XIX века, скрепленных легким сюжетом, а также вздохами самого Блазетти о прошедших «иных» временах.

Характерным явлением была на фестивале филиппинская картина «Чингисхан».

На предыдущем Венецианском фестивале филиппинцы показали «Зигфрида». Уже одно это обстоятельство сразу несколько настораживает. Зигфрид... Чингисхан... Что это вдруг филиппинцам так полюбилась героика и мифология довольно далеких им народов? Разве свои национальные темы уже исчерпаны этой молодой кинематографией?

При знакомстве с «Чингисханом» Лоу Сальвадора такой космополитизм находит свое объяснение. Филиппинская кинопродукция — довольно жалкое подражание худшим образцам Голливуда. Биография Великого Могола сведена с легкостью в мыслях истинно необыкновенной к пошлой любовной истории и нескольким дракам.

Южная Америка была представлена в Венеции мексиканским и аргентинским фильмами, очень разными по содержанию и характеру.

Прогрессивная мексиканская кинематография успешно противостоит голливудскому засилию, развивая свое подлинно национальное искусство. Советские зрители видели фильм «Мексиканская девушка» — произведение лучших представителей мексиканского киноискусства режиссера Эмилио Фернандеса и оператора Габриэля Фигероа. Их реалистические традиции продолжает показанная на фестивале работа режиссера Роберто Гавальдона «Покрывало Соледад», повествующая о борьбе сельского врача за чистоту научных и врачебно-этических принципов.

Иное отношение вызывает к себе картина аргентинского режиссера Уго Дель Карриля «Бурный поток». Хотя в ней и показывается чудовищная эксплуатация батраков помещиками, но зритель не ощущает искреннего сочувствия постановщика угнетенному народу. Фильм сделан на материале прошлого века, и это всячески подчеркнуто, чтобы дать понять, как все якобы изменилось в Аргентине теперь. Обращение к истории с целью фальсификации современной действительности — это не новый прием. Он явно заимствован из псевдодемократических фильмов все того же Голливуда.

* * *

XIII Венецианский кинофестиваль был обставлен с подлинно опереточной пышностью. В зрительном зале красовались жандармы-карабинеры в крикливой парадной форме. Воздух сотрясали фанфары военных моряков.

Но трубить победу явно не было оснований ни у итальянской реакции, ни у ее американских хозяев.

Этот фестиваль характерен не только тем, что американцы пропихнули на него реакционные фильмы: появление таких «произведений» в Венеции сегодня закономерно.

Заслуживает внимания другое. На фестивале появились такие фильмы, как «Проститутка, достойная уважения» по Сартру — произведение антирасистское, «Жизнь О Хару» — картина, бичующая реакцию и мракобесие, антивоенный фильм «Запрещенные игры».

Идеи мира, демократии, равенства народов проникают в сознание деятелей искусства всех стран.

Эти идеи находят свое отражение даже на Венецианском фестивале, несмотря на все старания международной реакции.

ФЕСТИВАЛЬ ЧЕХОСЛОВАЦКИХ ФИЛЬМОВ В СССР

С 13 по 20 апреля 1953 года в Москве, Ленинграде и в столицах союзных республик проводится фестиваль кинофильмов Чехословацкой республики.

В программе фестиваля демонстрируется цветной фильм лауреата Сталинской премии режиссера Владимира Влчека «Завтра будут танцевать всюду». Сюжет картины строится на событиях, связанных с проведением международных фестивалей демократической молодежи в Праге, Будапеште и Берлине. Под влиянием выступлений советских артистов группа чехословацкой молодежи создает свой ансамбль песни и танца, использующий богатые традиции народного творчества. Жизнерадостный фильм показывает, как молодые энтузиасты, борясь со скрытыми саботажниками в своих рядах, одерживают успехи и вместе с прогрессивной молодежью всех стран демонстрируют свое неукротимое стремление к борьбе за мир во всем мире.

Новым для советских зрителей явится также фильм режиссеров Эльмара Клос и Яна Кадор «Похищение», разоблачающий провокационную деятельность американской разведки против стран народной демократии. В основе фильма лежит подлинное событие, имевшее место летом 1950 года, когда в американскую зону Германии предательской рукой был направлен чехословацкий самолет с пассажирами. В столкновении представителей демократического лагеря и лагеря империализма раскрывается моральное превосходство чешских патриотов над растленными поджигателями войны.

В программу фестиваля включены также фильмы, ранее демонстрировавшиеся на наших экранах: «Ян Рогач», «Немая баррикада», «Западня», «Плотина», «Штрафная площадка», «Встанут новые бойцы», «Закаленные», «Дикая Бара», «Операция «Б».

В фестивале принимает участие делегация чехословацких кинематографистов. «Чехословацкий государственный фильм» подготовил выставку, посвященную развитию чехословацкой кинематографии, издал на русском языке специальную брошюру, разнообразный рекламный материал и статьи руководящих и творческих работников кинематографии.

«Завтра будут танцевать всюду»

СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ В ЛОНДОНЕ

С 16 по 21 февраля этого года в театре «Скала», расположенном в центральной части Лондона, Обществом англо-советской дружбы был проведен фестиваль советских фильмов.

В программу фестиваля были включены художественные фильмы — «Разорванные цепи» («Тарас Шевченко»), «Донецкие шахтеры», «Сельский врач», «Хлопковая волшебница» («Пахта-ой»), «Образец для жизни» («Навстречу жизни»), «Щедрое лето», «В степи»; документальные — «Советские китобои», «Открытие Волго-Донского канала», «Мы за мир!», «СССР сегодня», «Международные студенческие игры» («Спортивный праздник молодежи»), «Алтай», «На арене цирка», «Узбекские танцы» и мультипликационные — «Серая шейка», «Зай и Чик», «Когда зажигаются елки».

Фестиваль привлек большое количество зрителей и прошел с исключительным успехом. Театр вместимостью 1 145 зрителей был заполнен почти на каждом просмотре. В особенности много зрителей собралось в первый и последний дни фестиваля, когда многие из желающих, кто не приобрел билета заранее, не смогли попасть в кинотеатр.

Все фильмы удостоились высокой оценки зрителей. Демонстрация кинокартин, особенно таких, как «Мы за мир!», «Тарас Шевченко», «Сельский врач», часто прерывалась бурными аплодисментами.

В лондонских газетах появилось 16 статей о фильмах, демонстрировавшихся в кинотеатре «Скала».

Газета «Таймс», положительно отозвавшись о фильме «Тарас Шевченко», высоко оценила актерские способности С. Бондарчука. «Санди таймс» назвала фильм «Тарас Шевченко» серьезным, величественным и прекрасно сделанным произведением искусства. Многие газеты отметили также хорошую игру артистов Г. Белова и Т. Макаровой. Единодушную высокую оценку получили мультипликационные фильмы.

Газета «Манчестер гардиан» осталась верной себе: напечатав большую статью о фестивале, она объявила советские фильмы «пропагандой»...

Достойную отповедь критику из «Манчестер гардиан» дал Томас Спенсер в газете «Дейли уоркер»: «Как жестокая, аморальная, человеконенавистническая пропаганда голливудских фильмов отражает желания тех, кто управляет в США промышленностью и государством, так подлинная гуманность и высокий моральный уровень советских фильмов отражает достоинства советского народа и его государства... Советские фильмы могут раскрыть перед английским народом правду о счастливой жизни в Советском Союзе — правду, которую никакая враждебная пропаганда не сможет извратить; они могут принести британской аудитории ту теплоту, человечность и моральность, которые народ хочет увидеть на экране, но которые совершенно отсутствуют в большинстве голливудских фильмов». Автор выражает желание, чтобы советские фильмы демонстрировались в Англии в более широком масштабе.

О несомненном успехе фестиваля свидетельствует тот факт, что в настоящее время ведутся переговоры о повторении программы фестиваля в одном из больших городов Шотландии.

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН.
Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.
Оформление худ. М. М. Милославского.
Адрес редакции: Москва, Ленинградское шоссе 44/2, тел. Д 3-15-87, доб. 33

А 00994. Сдано в производство 26/I 1953 г. Подписано к печати 9/IV 1953 г. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Зак. 199. Тираж 11850 экз. Печатных листов 10,96 Учетно-издат. л. 11,57

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва. Пушкинская пл., 5.

Цена 10 руб.